مفتتح

القص فى هذا الزمان

«كان الأدب، فى سالف الزمان، يعنى الشعر فى المحل الأول. وكانت الرواية بدعة محدثة ألصقت بالسيرة والتاريخ بما لا يجعل منها أدبا أصيلا، وشكلا عاميا لا يرتفع إلى مصاف الدوافع الراقية للشعر الغنائى والشعر الملحمى. ولكن انقلب الوضع فى القرن العشرين، وتفوقت الرواية على الشعر، سواء من حيث ما يكتبه الكتاب أو يقرأه القراء، وهيمن القص على التعليم الأدبى منذ الستينيات. ولا تزال الناس تدرس الشعر بالطبع، فهو مطلوب فى أحوال كثيرة، ولكن الروايات والقصص القصيرة احتلت المركز من المنهاج الدراسى.

ولا يرجع ذلك إلى تغير أولويات الاهتمام أو تفضيل الجمهور القارئ الذى يبهجه اقتناء القصص، ونادرا ما يقرأ القصائد، بل يرجع بالمثل إلى تصاعد ما طالبت به النظرية الأدبية والثقافية من أن يحتل القص المكانة المركزية فى مجالات الدرس. والحجة على ذلك أن القص هو سبيلنا الأساسى فى تعقل الأشياء، سواء فى تفكيرنا بحياتنا من حيث هى تقدم متتابع يفضى إلى مكان ما، أو فى معرفتنا بما يحدث فى العالم. إن التفسير العلمى يتعقل الأشياء بوضعها ضمن قوانين، كأن نقول مثلا: عندما يجتمع (أ) و(ب) يحدث (ج). ولكن الحياة ليست كذلك بوجه عام، فهى لا تتبع المنطق العلمى للسبب والنتيجة وإنما منطق القصة، حيث يعنى الفهم إدراك الكيفية التى يفضى بها شئ إلى آخر، والكيفية التى يمكن أن يحدث بها شئ من الأشياء، وذلك من قبيل: كيف انتهى الزمن بماجى إلى أن تبيع برامج الكومبيوتر فى سنغافورة مثلا، أو كيف وصل الحال بوالد چورچ إلى أن يعطيه سيارة.

إننا نتعقل الأحداث من خلال قصص ممكنة. ويذهب فلاسفة التاريخ... إلى أن التفسير التاريخى لا يتبع منطق السببية العلمية وإنما منطق القصة، فلكى تفهم الثورة الفرنسية، مثلا، عليك فهم السرد الذى يظهر الكيفية التى أفضى بها حدث إلى غيره، فالأبنية السردية منتشرة فى كل مكان».

الفقرات السابقة هى الفقرات الاستهلالية من الفصل الخاص بالقص فى الكتاب الجديد الذى أصدره الناقد الأمريكى جوناثان كوللر المعروف منذ عام مضى بعنوان «نظرية الأدب» عن مطبعة جامعة أكسفورد. وهى فقرات تضيف وجهة نظر جديدة فى الزمن الإبداعى الذى نعيشه ونصفه بأنه زمن الرواية، الزمن الذى تخلى فيه الشعر عن عرشه القديم بوصفه أرقى أنواع الأدب، متنازلا عن انفراده التقليدى بقمة التراتب الأدبى إلى غيره من الأنواع المتصارعة فى تكافؤ المكانة، بل المتنافسة فى شكل جديد من التراتب الذى استبدل بالشعر الرواية. ويبدو أن هذه الملاحظة العملية – التى تنطلق من رصد الواقع الفعلى وليس التنظير الفكرى – أصبحت من المسلمات النقدية فى العالم المعاصر اليوم، وذلك إلى الحد الذى تفرض به نفسها على أية محاولة متميزة للتنظير العام فى مجال النظرية الأدبية، من مثل محاولة جوناثان كوللر فى كتابه الأخير، فما حققته الرواية إلى اليوم من سبق فى مدى الإنجاز والتأثير، كما وكيفا، بالقياس إلى الشعر، حقيقة ملموسة لا ينكرها إلا من يرى الحاضر بعينى الماضى القديم.

ويؤكد ذلك – من المنظور الذى تتحرك به أفكار كوللر– أن دراسة السرد أصبحت فرعا نشطا، فعالا، يمارس تأثيره اللافت فى مجال النظرية الأدبية بوجه عام، خصوصا بعد أن أصبحت دراسة الأدب تعتمد اعتمادا متزايدا على نظريات البنية السردية، بلغة كوللر الذى لم يتخل عن بنيويته إلى اليوم، أعنى تعتمد على أفكار الحبكة والأنواع المختلفة للرواة وتقنيات القص المتباينة وغير ذلك من قضايا «شعرية السرد» فى الرطانة البنيوية. ويزيد الأمر وضوحا مقارنة عجلى بين محتويات كتاب كوللر الذى صدر منذ عامين (١٩٩٧) وكتاب رينيه ويليك وأوستن وارين الأشهر عن «نظرية الأدب» الذى صدر سنة ١٩٤٩، فالكتاب الأقدم الذى لم يخل من تأثير الشكلية الروسية يعالج السرد القصصى معالجة مقتضبة فى فصل من فصول قسمه الرابع فى حوالى أربع عشرة صفحة من مجموع ثلاثمائة وسبع وأربعين صفحة، وذلك على نحو لا يكافئ دراسة الشعر التى تنبسط على أكثر من فصل من فصول الكتاب. وعلى النقيض من ذلك كتاب كوللر، حيث يحتل الاهتمام بنظرية السرد حيزا أكبر لا يقتصر على الفصل الخاص بالقص وحده. يضاف إلى ذلك ما تحتشد به قائمة المصادر والمراجع الإضافية من عناوين متعددة تشير إلى الحضور المستقل المتزايد لنظرية السرد Narratology.

ولا أذكر أن نظرية السرد (الناراتولوچيا) كانت من المصطلحات اللافتة للانتباه فى كتاب ويليك ووارين، أما فى كتاب كوللر فتكتسب مكانة معرفية خاصة، تتناسب والشيوع اللافت لاصطلاحها الذى يدل، بدوره، على المكانة المتصاعدة للقص بوجه عام والرواية بوجه خاص. وتقترن بذلك الوفرة الوفيرة من الكتب والدراسات المتصلة بنظرية السرد التى أصبح لها تاريخ ينقسم إلى مراحل ثلاث، لو تقبلنا ما تقوله دائرة معارف النظرية الأدبية المعاصرة الصادرة عن مطبعة جامعة تورنتو سنة ١٩٩٣، المرحلة الأولى هى مرحلة ما قبل البنيوية، والثانية هى المرحلة البنيوية التى تمتد من الستينيات إلى الثمانينيات، والأخيرة هى مرحلة ما بعد البنيوية التى لاتزال مفتوحة واعدة بإنجازاتها المتلاحقة. ومهما قيل من أن الجذور الأولى للناراتولوچيا ترجع إلى أرسطو، فإن ازدهارها الفعلى يبدأ من أواخر الخمسينيات، مع ما قدمه كلود ليفى شتراوس من تحليل للسرد الأسطورى فى كتابه «الأنثروبولوچيا البنيوية» الذى صدر سنة ١٩٥٨، مستهلا موجة الاهتمام التى جمعت ما بين اتجاهات متعارضة، يقع فى دوائرها الأولى ما كتبه واين بوث عن بلاغة القص سنة ١٩٦١ وما كتبه رولان بارت بعده عن المدخل البنيوى إلى تحليل السرد سنة ١٩٦٦. وقد تولدت عن الدوائر الأولى من الاهتمام بالناراتولوچيا دوائر متلاحقة من الإنجازات البحثية، خصوصا فى المرحلة مابعد البنيوية التى جعلت من الاصطلاح نفسه

(الناراتولوجيا) عنوانا للعديد من الكتب والدراسات لباحثين من أمثال جيرار جينيت وجيرالد بـرنس وميك بال وفرانز ستانزل وسوزان لانسر ووالاس مارتن وغيرهم.

وقد ترجمت حياة جاسم محمد كتاب والاس مارتن «نظريات السرد الحديثة» الذى ظهرت طبعته الأولى سنة ١٩٨٦ فى الولايات المتحدة. وصدرت الترجمة فى العام الماضى ضمن المشروع القومى للترجمة الذى يشرف عليه المجلس الأعلى للثقافة فى القاهرة. وأهم ما فى مدخل الكتاب تأكيده أننا نعيش وضعا معرفيا مغايرا فى صيغه التأسيسية، وهو وضع يتمثل فى أن الاهتمام بنظريات السرد، ذلك الاهتمام الذى أصبح واضحا كل الوضوح فى النقد الأدبى المعاصر، أصبح جانبا من جوانب حركة واسعة، يدعوها فيلسوف العلم توماس كون مرحلة «تغير النموذج المعرفى» أو الصيغة المنهجية الحاكمة فى العلوم الإنسانية والاجتماعية. ويقصد والاس مارتن بذلك إلى أن مناهج العلوم الطبيعية ظلت نموذجا يحتذى فى المجالات المعرفية الأخرى منذ القرن التاسع عشر، لكن ثبت فى العقدين الأخيرين أن هذا النموذج لم يعد ملائما لفهم المجتمع والثقافة. وكان من نتيجة ذلك أن أفسحت النزعة السلوكية التى سادت علم النفس إلى عهد قريب الطريق لاستكشاف العمليات المعرفية والفعل القصدى. وأظهر فلاسفة التاريخ أن السرد ليس بديلا انطباعيا لإحصائيات موثوق بها وإنما منهج لفهم الماضى الذى ينطوى على مبرراته الخاصة. وانتهى علماء الأحياء والإنسان والاجتماع إلى أن دراسة السلوك المحاكى لا تقل أهمية عن القياس الكمى فى شرح تطور الحيوان والتفاعل الاجتماعى. وأثبتت نظرية الفعل فى الفلسفة، من حيث هى مؤسسة على المقاصد والخطط والأهداف، أنها مناسبة لمجالات معرفية ناشئة من مثل تحليل الخطاب والذكاء الاجتماعى. وعادت المحاكاة والسرد من حيث كانا فى الهامش بوصفهما «خيالا» يناقض الواقع، واحتلا موقع المركز من المجالات المعرفية الأخرى بوصفهما صيغتين ضروريتين لفهم الحياة.

ولسنا فى حاجة إلى الذهاب إلى معاهد العلم لكى نفهم أهمية السرد فى حياتنا فيما يمضى والاس مارتن، فأخبار العالم تأتينا فى شكل «قصص» تروى من وجهة نظر أو أخرى. وتنفتح دراما الكوكب الأرضى كل أربع وعشرين ساعة منقسمة إلى خطوط متعددة، فى قصة لا يعاد تكاملها إلا عندما تفهم من منظور شخص أمريكى (أو روسى أو نيجيرى) ديموقراطى(أو جمهورى أو ملكى أو ماركسى) بروتستانتى (أو كاثوليكى أو يهودى أو مسلم) .ووراء هذا الاختلاف يوجد التاريخ وأمل فى المستقبل، كما يوجد لكل واحد منا تاريخ شخصى، سرديات حياته الخاصة التى تمكنه من بناء ما هو عليه وما يتجه إليه. وإذا عكسنا هذه القصة بتفسير أحداثها من وجهة نظر مغايرة تغير الكثير منها. وذلك هو السبب فى أن السرد، حين يدرس بوصفه أدبا، يغدو أرض معركة عندما يتحقق فى صحف وسيرة وتاريخ.

ويردنا هذا الأساس الفلسفى الجديد إلى ما قاله جوناثان كوللر، وافتتحت به هذا المفتتح، من أن القص هو سبيلنا الذى نعقل به الأشياء فى الحياة التى لاتتبع المنطق العلمى بقدر ما تتبع منطق القص، وأن التفسير التاريخى لايتبع منطق السببية العلمية وإنما منطق القص فيما يقول فلاسفة التاريخ المعاصرون، أى المنطق السردى الذى يهتم بإدراك الكيفية التى يفضى بها شئ إلى شئ آخر، والكيفية التى يمكن أن يحدث بها شئ من الأشياء. ويزداد الأمر إبانة بأن نضيف إلى ذلك إلى ما أوضحه كوللر فى الفصل الثانى من كتابه، عندما ذهب إلى أن المناقشات حول طبيعة الفهم التاريخى اتخذت نموذجا لها ما هو متضمن فى فهم قصة من القصص. يقصد إلى أن المؤرخين لم يعودوا يقدمون تفسيرات كتلك التفسيرات المتنبئة فى العلم، لأنهم لايستطيعون التنبؤ بحدوث (ع) إذا ظهر (ص) و(ح) على سبيل المثال. ما يفعلونه، بالأحرى، هو إظهار كيف أن أمرا من

الأمور يفضى إلى غيره، أى كيف اندلعت الحرب العالمية الأولى لا كيف كان لها أن تندلع. ونموذج التفسير التاريخى على هذا النحو هو منطق القصص، أى الطريقة التى تظهر بها القصة كيفية حدوث شئ من الأشياء، واصلة بين الموقف الاستهلالى للحدث وتتابعه ونتيجته بطريقة تؤدى معنى من معانى الوجود.

رئيس التحرير

فجر الرواية العربية

ريادات مُهمّشة

جابر عصفور

أحسب أن معنى المساواة الصاعد بين الرجل والمرأة، سواء فى علاقات الكتابة أوعلاقات المجتمع المدنى الواعد فى عصر النهضة، كان الوجه الآخر من علاقات المساواة نفسها التى حاولت الطليعة الصاعدة من فئات الطبقة الوسطى إشاعتها بين المسلمين وغير المسلمين من أبناء الطوائف المختلفة، تأكيدا لحضور وعيها المدينى الذى يتقبل تعدد الأديان واختلاف المعتقدات، ولا يمايز فى الدين الواحد بين طائفة وغيرها. وكان ذلك على وجه الخصوص فى الأقطار العربية التى سبقت غيرها فى تعرف معنى المجتمع المدنى الذى ينبنى على المساواة التى تخلو من التعصب العرقى والطائفى والاعتقادى، ذلك التعصب الذى أدّى إلى اتساع حركة الهجرة من الشام إلى مصر، كما أدى إلى امتداد المهاجر العربية لتشمل أمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية. ولم تميز حركة الهجرة هذه بين الرجل والمرأة فى دوافعها ونتائجها، سواء فى اقترانها بحراك سكانى (ديموجرافى) لفعل الكتابة الطليعية إبداعا وفكرا، أو ازدهارها فى قطر عربى دون غيره، أو ارتحال هذه الكتابة خارج الأقطار العربية كلها.

وحالة هجرة فارس الشدياق دالة فى هذا السياق، إذ تبدأ أحداثها من لبنان فى بلدته المارونية التى اضطهد فيها أخوه بسبب معتقداته التى أفضت إلى تحوله عن مذهب الأسرة المارونى إلى المذهب الإنجيلى، فأمر البطرك بسجن الأخ وتعذيبه التعذيب الذى أفضى إلى موته فى السجن، فاضطر فارس الشدياق إلى الفرار بحريته بمساعدة الإرسالية الأمريكية، وبدأ هجرته التى انتقلت به من المسيحية إلى الإسلام، وطوّحت به ما بين مصر ومالطة ولندن وباريس وتونس واستانبول التى حطّ فيها عصا الترحال وأنشأ جريدة «الجوائب» الشهيرة سنة١٨٦١. ولا تختلف حالة الشدياق رغم مأساويتها عن غيرها من الحالات التى تخلو من المأساوية، فالدلالة العامة واحدة والدوافع مشتركة بين هجرة إبراهيم اليازجى (١٨٤٧-١٩٠٦) من بيروت إلى مصر سنة

١٨٩٤، ومن ثم تأسيسه مجلة الضياء فى القاهرة سنة ١٨٩٨، وهجرة شبلى الشميل قبله بسنوات عديدة (١٨٥٣-١٩١٧) من بيروت إلى القاهرة سنة ١٨٧٣، فالسياق الذى يربط بينهما هو نفسه السياق الذى يشمل هجرة نجيب الحداد (١٨٦٧-١٨٩٩) ابن أخت إبراهيم اليازجى من بيروت إلى الإسكندرية، وهجرة أديب إسحق (١٨٥٦-١٨٨٥) من دمشق إلى القاهرة، أو هجرة سليم نقاش (...-١٨٨٤) من بيروت إلى الإسكندرية، شأنه فى ذلك شأن فرح أنطون (١٨٧٤-١٩٢٢) الذى هاجر من طرابلس إلى الإسكندرية سنة ١٨٩٧. وينطبق الأمر نفسه على هجرة مى زيادة، أو مارى إلياس زيادة (١٨٨٦-١٩٤١) التى هاجرت من لبنان إلى القاهرة، كما فعلت قبلها زينب فواز (١٨٦٠-١٩١٤) ابنة جبل عامل، ولبيبة هاشم (١٨٨٠-١٩٤٧) التى نزحت مع أسرتها قبل مطلع القرن العشرين إلى القاهرة، وأكملت فيها تعليمها، ومارست الكتابة فى صحفها، بل أنشأت فيها مجلة «فتاة الشرق» سنة ١٩٠٦ بعد سنتين من إصدار روايتها الأولى (قلب الرجل) سنة ١٩٠٤. وما ذكرته من أمثلة دال على الكثير الذى لم أذكره، إذ لا يمكن لأحد أن يتحدث عن التاريخ الثقافى لمصر فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر دون أن يضع فى اعتباره الدور بالغ الأهمية الذى قامت به الأقليات الدينية التى هاجرت من الشام إلى مصر، بحثا عن مناخ اجتماعى دينى أكثر تسامحا ومجال اقتصادى أوسع فرصاً.

ولا أحسب أن رواية (قلب الرجل) التى كتبتها لبيبة هاشم المارونية الأصل تختلف جذريا فى بعض دوافعها الإبداعية عن الدوافع التى انطوت عليها مقامات (الساق على الساق) السردية فى هذا السياق، ذلك رغم الاحتراس الذى لابد من تأكيده فى مثل هذا النوع من المقارنة، فالفارياق (فارس الشدياق) الذى يتعرف أحواله فى متغيرات زمنه يبدأ من الاضطهاد الطائفى الذى كان سبب موت أخيه، ومن القمع الاعتقادى الذى يحتج عليه بواسطة تتابع السرد فى المحاكاة الساخرة لقالب المقامات التى سرعان ما تحولت إلى «رواية» عند الذين جاءوا بعد الفارياق وعانوا من القمع نفسه. ورغم أن الفارق الزمنى بين كتابة (الساق على الساق) وكتابة (قلب الرجل) يصل إلى ما يقرب من نصف قرن، فإن بداية (قلب الرجل) تبدأ من الوطن نفسه، لبنان، ومن القمع الاعتقادى ذاته، محددة نقطة البداية بحوادث الفتنة الطائفية التى اشتعلت فى جبل لبنان سنة ١٨٦٠، ومن «المذابح الهائلة وسفك الدماء الذكية التى اضطرت معظم المسيحيين إلى الفرار من السيف والتشتت فى آفاق البلاد». ولذلك يتنقل أبطال رواية (قلب الرجل) ما بين لبنان ومصر وأوربا، فرارا من مذابح الاضطهاد التى دفعت إلى الهجرة. وتنتهى الأحداث فى مصر التى استقر فيها الكثيرون من المهاجرين، ومنهم أسرة لبيبة هاشم نفسها.

وما بين (الساق على الساق) (١٨٥٥) و(قلب الرجل) (١٩٠٤) تقع روايات تأسيسية، دالة فى جسارة تعرضها للقمع الاعتقادى، ولافتة فى مراوغتها براثن القمع بواسطة حيل الرمز والتمثيل التى اكتشفتها الرواية العربية، منذ بدايتها التى حددتها رواية فرنسيس فتح الله المراش (غابة الحق) التى نشرها سنة ١٨٦٥، مؤكدا الوعى المدنى للمواطنة التى تجاوز الدوائر المغلقة للتحيزات الاعتقادية والعرقية والجنسية. وكانت تجليات الرواية العربية فى مقاومتها ألوان القمع الاعتقادى مرتبطة بالأقليات المسيحية التى عانت من تحيزاتها الطائفية الداخلية من ناحية، ومن تحيزات التعصب الدينى للثقافة التقليدية السائدة بين الأغلبية من ناحية ثانية.

ولذلك، لم يكن من قبيل المصادفة أن يكون الأكثر حماسة فى تبنى قيم الوعى المدنى، ومن ثم التعبير عنها وتجسيدها فى روايات استهلت جذرية التأسيس الإبداعى لفن الرواية وأكدت حضوره، هم أبناء الأقليات الطائفية والعرقية التى عانت القمع بمعنى أو غيره، سواء الذين لم يفارقوا أقطارهم الأصلية أو الذين اضطروا إلى مغادرتها والهجرة منها، بحثا عن هامش أوسع من التسامح الاجتماعى والحرية الفكرية والإبداعية. أقصد إلى هؤلاء الذين ألحوا على مبادئ المجتمع المدنى التى تستبدل التسامح بالتعصب، والمساواة بالتمييز الاعتقادى، والعقد الاجتماعى بالكهنوت البطريركى، وتحقق لهم من الحرية الفكرية والإبداعية ما

يعوضهم عن القمع الذى عانوا منه نتيجة سطوة الأغلبية التى ظلت متأثرة بالأبنية الجامدة المهيمنة على علاقات الثقافة. ودليل ذلك أن أغلب أسماء المؤسسين الأوائل لفن الرواية فى القرن التاسع عشر هم من أبناء الطوائف المسيحية، الطوائف التى انتسب إليها أحمد فارس الشدياق قبل تحوله عن المسيحية، كما انتسب إليها كل من فرنسيس فتح الله المرّاش وسليم البستانى وأخته أليس البستانى وجرجى زيدان وفرح أنطون ولبيبة هاشم وغيرهم.

ويبدو الأمر - من هذا المنظور - كما لو كانت «الرواية» قد ولدت فى بلاد الشام، نتيجة جهود أبناء الطوائف المسيحية التى وجدت طليعتها الإبداعية فى فن الرواية ما يدعم قيم المجتمع المدنى التى وجدوا فيها خلاصهم، كما وجدوا فيها - من حيث هى جنس أدبى له خصائصه المائزة - وسيلة لإنطاق المسكوت عنه من خطابهم المقموع. وفى الوقت نفسه، أداة إبداعية لنقد - أو نقض - ما يحول بينهم والإسهام فى تحقيق عالم المساواة والحرية والتقدم الذى حلموا به، والذى أعادوا قراءة الموروث العربى - على نحو ما فعل جرجى زيدان إبداعيا، وفرح أنطون فكريا - ليؤكدوا بتقاليده العقلانية قيم المجتمع المدنى التى تمسكوا بها وألحوا عليها أكثر من غيرهم.

ومن الواضح أن معرفة أبناء هذه الطوائف باللغات الأجنبية بحكم تعليمهم الطائفى وصلاتهم الباكرة والمستمرة بالثقافات الأجنبية، واشتغال الكثيرين منهم بأعمال الترجمة أو غيرها من الأعمال التى تتطلب تعاملا مباشرا مع الجاليات الأجنبية، كل ذلك وغيره جعل إسهام أبناء هذه الطوائف متميزا فى مجالات الفن القصصى الوليد، سواء بالترجمة المباشرة أو التعريب أو التأليف الخالص.

ويمكن إثبات ذلك بالعودة إلى فهارس الرواية العربية فى القرن التاسع عشر، ابتداء من محاولة محمد يوسف نجم الرائدة فى كتابه (القصة فى الأدب العربى الحديث): (١٨٧٠-١٩١٤) التى صدرت طبعتها الأولى فى القاهرة سنة ١٩٥٠، مرورا بمحاولة عبدالمحسن بدر عن (تطور الرواية العربية فى مصر ١٨٧٠-١٩٣٨) التى ظهرت طبعتها الأولى بالقاهرة فى نهاية سنة ١٩٦٣. وكانت هاتان المحاولتان البداية التى انطلق منها كل من أحمد إبراهيم الهوارى فى عمله التوثيقى المتميز عن (نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر) المنشور بالقاهرة سنة ١٩٧٨، وإبراهيم السعافين فى كتابه عن «تطور الرواية العربية فى بلاد الشام: ١٨٧٠-١٩٦٧» المنشور فى بغداد سنة ١٩٨٠. ولا يبعد عن السياق الذى كتبت فيه الأعمال السابقة الجهد الذى قام به روجر آلان فى دراسته عن (الرواية العربية: مدخل تاريخى ونقدى) التى صدرت طبعتها الأولى بالإنجليزية سنة ١٩٨٢، قبل ست سنوات من حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل سنة ١٩٨٨. وقس على روجر آلان ما قام به صبرى حافظ من جهد فى دراسته عن (تكوّن الخطاب السردى العربى)، وهو أطروحته التى صدرت بالإنجليزية فى لندن سنة ١٩٩٣. وأضف إلى ما سبق ما قام به حمدى السكوت من محاولة جسورة فى عمله التجريبى: (الرواية العربية الحديثة: ببليوجرافيا ومدخل نقدى) الذى أصدره المجلس الأعلى للثقافة بمناسبة ملتقى القاهرة للإبداع الروائى سنة ١٩٩٨. وتؤكد النتيجة المتكررة فى كل محاولة لمراجعة الأعمال السابقة أن ولادة الرواية العربية كانت شامية، علامتها الأولى (غابة الحق) للمرّاش سنة ١٨٦٥، فى موازاة رواية (الهيام فى جنان الشام) لسليم البستانى سنة ١٨٧٠. وقد جاءت هذه العلامة بعد محاولة رفاعة الطهطاوى المصرى تطويع الكتابة النثرية فى سرديات رحلته (تخليص الإبريز فى تلخيص باريز) سنة ١٨٣٤، وهى المحاولة التى مضى بها غير هيّاب أحمد فارس الشدياق الذى لم يتردد فى كسر رقبة بلاغة النثر التقليدى المقيد بزخارفه الجامدة، وذلك لكى يسمح هذا النثر بتدفق الكتابة السردية المنطلقة التى تجلت فى تجربة (الساق على الساق) التى صدرت سنة ١٨٥٥. وهى الكتابة التى يمكن أن نعدها علامة أساسية من علامات الابتداء السردى الذى سرعان ما أصبح رواية.

وبالطبع، يختلف الوضع الروائى فى مصر بالقياس إلى الشام، أو لبنان على وجه التحديد، فالمؤسسون الأوائل للكتابة السردية من الأغلبية المسلمة التى برز منها رفاعة الطهطاوى الذى راد الكتابة السردية العربية كلها، حين فرغ من

(تخليص الإبريز فى تلخيص باريز)، قبل ثلاثة وثلاثين عاما من ترجمته (مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك) ونشرها فى بيروت سنة ١٨٦٧، وقبل تسع وأربعين سنة من إصدار على مبارك روايته (علم الدين) سنة ١٨٨٣، وثلاث وخمسين سنة من نشر عائشة التيمورية روايتها (نتائج الأحوال فى الأقوال والأفعال) سنة ١٨٨٧، وأربع وستين سنة من بداية نشر محمد المويلحى سردياته المقامية التى أطلق عليها عنوان حديث عيسى بن هشام ونشرها فى جريدة «مصباح الشرق» ابتداء من سنة ١٨٩٨.

ولم تكن الأغلبية المسلمة فى مصر شديدة المقاومة أو حادة الرفض فى تقبل قيم المجتمع المدنى، على الأقل بحكم الأسبقية الزمنية فى تجذير قواعده. وفى الوقت نفسه، لم يكن هناك ما يتسبب فى معاناة الأقلية القبطية من تعصب الأغلبية أو من النزعة الطائفية التى أدّت إلى أكثر من حرب أهلية فى لبنان. ولذلك، لم تجد الطليعة الإبداعية لهذه الأقلية ما يحول بينها والتعبير الحر عن نفسها فى المناخ المتسامح نسبيا فى مصر، وهو المناخ الذى جذب إليه الفارين والمهاجرين بسبب صعوبة الوضع فى الشام اعتقاديا أواقتصاديا، وذلك على النحو الذى سمح للأخوين تقلا على سبيل المثال - سليم (١٨٤٩-١٨٩٢) وبشارة (١٨٥٢-١٩٠١) - بتأسيس جريدة «الأهرام» التى صدر عددها الأول فى الخامس من آب (أغسطس) ١٨٧٦، وسمح للدكتور شبلى الشميل (١٨٥٣-١٩١٧) بأن يصدر كتابه عن (فلسفة النشوء والارتقاء) فى مدينة طنطا، إحدى مدن الوجه البحرى فى مصر، سنة ١٨٨٤، وسمح لجرجى زيدان (١٨٦١-١٩١٤) أن يؤسس مجلة «الهلال» فى القاهرة بعد أن أصدر روايته التاريخية الأولى سنة ١٨٩١. وأخيرا، سمح لإسماعيل أدهم (١٩١١-١٩٤٠) أن يكتب فى آب (أغسطس) سنة ١٩٣٧ مقاله المطوّل الذى نشره فى مجلة «الإمام» ووزعه فى كتيب تحت عنوان: «لماذا أنا ملحد؟».

ولا يعنى ذلك أن المناخ الثقافى فى مصر كان ورديا على طول الخط، أو أن تيار التسامح استمر بالقوة نفسها، فالأمثلة الدالة على العكس موجودة، وإنما يعنى أن المناخ الثقافى الذى ارتبط بعمليات التحديث التى سبقت فى مصر، والتى أسهمت فى تأكيد خطى المجتمع المدنى الوليد، أتاح للأقليات المضطهدة فى الشام موئلا أكثر تسامحا، كما أتاح للأقلية المسيحية الوطنية حرية أكثر فى التعبير، وسياقا أكثر تشجيعا على الكتابة والإبداع، ومن ثم الدخول فى معارك لتأكيد قيم المجتمع المدنى. وربما كانت أكثر هذه المعارك أصداء وتأثيرا المعركة التى دارت بين فرح أنطون (١٨٦١-١٩٢٢) من ناحية والشيخ محمد عبده (١٨٤٩-١٩٠٥) مفتى الديار المصرية وتلميذه الشيخ محمد رشيد رضا (١٨٦٥-١٩٣٥) محرر «المنار» من ناحية ثانية. وكان موضوعها الأصلى العلاقة بين الدين والعلم. وهى المعركة التى اشتعلت بعد ما كتبه فرح أنطون فى مجلة «الجامعة» عن ابن رشد وفلسفته. واستمرت المعركة لشهور، أصدر بعدها فرح أنطون كتابه (ابن رشد وفلسفته) فى الإسكندرية فى مطلع كانون ثان (يناير) سنة ١٩٠٣ قبل ستة أشهر فحسب من صدور روايته الأولى (الدين والعلم والمال).

وأحسب أن ذلك الوضع هو المسؤول عن الدرجة العالية من الجذرية فى كتابات الريادة المسيحية، سواء من حيث التعرض لاختراق حواجز المحرمات الاجتماعية والاعتقادية والتاريخية، ومن ثم وضع المقولات الاجتماعية موضع المساءلة، وتعرية القداسة الكهنوتية عن رجال الدين المسيحى أولا، ومساءلة التاريخ الإسلامى تأكيدا لقيم التمدن المقترنة بقيم التسامح والعقلانية واحترام المغايرة. وأضف إلى ذلك التعرض للعلاقة بين الرجل والمرأة فى إطار تراتب البناء الاجتماعى البطريركى، أو ضمن إطار العلاقة بين الطوائف. وأخيرا، إنزال الحكام من عليائهم بوسائل التمثيلات الكنائية التى تناوش المسكوت عنه لتنطقه، جنبا إلى جنب الدعوة إلى نبذ المعتقدات الدينية فى بعض الأحيان.

هكذا، تجلت النزعة المدنية الجذرية فى الكتابات الحماسية للطليعة من أبناء الأقليات الداعية إلى العلمنة الكاملة للمجتمع المدنى، على نحو ما ظهر بوجه خاص فى كتابات مثقفين راديكاليين من طراز شبلى الشميل وفرح أنطون وغيرهما من الذين كانت كتاباتهم دفاعا عن عقلانية المجتمع المدنى ونقضا لعقلية الاتّباع والتسلط. وبقدر ما وصلت هذه النزعة بين الكتابة الفكرية والكتابة الإبداعية، فى

التفاعل الدال بين كتابة المقالات وكتابة القصة، وجدت هذه النزعة فى فن الرواية، تحديدا، النوع الأدبى الأقدر على إنطاق المسكوت عنه فى الخطاب الثقافى والاجتماعى العام، والنوع الأجسر فى مواجهة القمع وتعرية مشاكل التعصب وتقليم براثن التخلف والجهل. ولذلك، كانت العاصفة الفكرية التى أثارتها رواية فرنسيس المرّاش مع كتاباته، فى حلب الستينيات من القرن التاسع عشر، البداية التى انطلقت من سياقاتها المتمردة العاصفة اللاحقة التى أثارها فرح أنطون، فى إسكندرية السنوات الأولى من هذا القرن، عندما تتابعت كتاباته الجسورة المدافعة عن حرية العقل المدنى فى مجلته «الجامعة» التى نشرت رواياته المتتابعة، ابتداء من روايته الأولى (الدين والعلم والمال) التى كانت نتيجة مباشرة لهذه العاصفة.

ومن المنظور نفسه، لا يمكن الفصل بين الدور الإبداعى الذى أدّته الرواية لتجسيد النزعة الجذرية لطليعة الأقليات والدور الموازى الذى أدته - الرواية - تأكيدا لأفكار كاتبات ينتسب عدد دال منهن إلى غير ديانة الأغلبية المسلمة، وإلى علاقات مثاقفة مغايرة فى نتائج انفتاحها الاجتماعى، ابتداء من أليس بطرس البستانى بنت المعلم بطرس البستانى منشئ مجلة «الجنان» البيروتية التى سعت إلى جذب قرائها منذ البداية بنشر الروايات والقصص، وشقيقة سليم البستانى الذى نشر روايته (الهيام فى جنان الشام) فى مجلة أبيه مستهلا بها أعماله القصصية. وقد نشرت أليس البستانى روايتها الأولى والأخيرة فى السنة نفسها التى ابتدأ فيها جرجى زيدان منشئ مجلة «الهلال» مشروعه الروائى الكبير الذى تواصل إصداره لثلاثة وعشرين عاما، سعى فيها إلى صياغة تاريخ «التمدن» الإسلامى صياغة روائية من منظور يؤكد معانى التسامح الملازمة لتفاعل الأجناس والأعراق وحوار الثقافات فى ذلك التاريخ. وكانت البداية رواية (المملوك الشارد) التى صدرت سنة ١٨٩١، السنة نفسها التى اقتحمت فيها المرأة كتابة الرواية، تحت التأثير المتصاعد لتدافع المد القصصى وتزايد انجذاب القراء والقارئات إلى الفن الذى سرعان ما فرض كاتباته ابتداء من أليس البستانى، مرورا بلبيبة هاشم المارونية، وليس انتهاء بلبيبة ميخائيل صوايا (١٨٧٦-١٩١٦) التى نشرت روايتها (حسناء سالونيك) سنة ١٩٠٩.

وما يقال عن الانفتاح الاجتماعى النسبى فى دوائر الأقليات المسيحية يقال بالقدر نفسه عن الانفتاح الثقافى الذى لم يسمح فحسب لأمثال أليس البستانى ولبيبة هاشم بكتابة الرواية، بل سمح لهن بإصدار المجلات التى استهلت حضور الصحافة النسائية المهتمة بالمرأة من ناحية، والمتعاطفة مع فنون القص التى أصبحت محلا لاهتمام المرأة وإشباعا لميولها القرائية من ناحية ثانية. ويبدو، مرة أخرى، أن مناخ التسامح الاجتماعى والدينى النسبى فى مصر هو المسؤول عن ازدهار الصحافة النسائية فيها بالقياس إلى غيرها، وبخاصة فى مدينة الإسكندرية التى كانت المحطة الأولى للمهاجرين الشوام الذين استقروا فيها، وعملوا بها، وانطلقت منها كتاباتهم وصحافتهم. ولنتذكر - فى هذا السياق - أن جريدة «الأهرام» بدأت فى الإسكندرية، فى سياق فرض ازدهار الصحافة النسائية فى المدينة التى صدرت منها المجلة النسائية الأولى سنة ١٨٩٢، فى العام نفسه الذى صدرت فيه جريدة «الهلال» بالقاهرة، وقبل صدور «جامعة» فرح أنطون نفسها بسبع سنوات.

ويفيد فى هذا الصدد ما قاله جوزيف زيدان فى كتابه عن (الروائيات العربيات: سنوات التكوين ومابعدها) (الصادر بالإنجليزية عن جامعة نيويورك سنة ١٩٩٥) من أن الكثافة البشرية لسكان مصر، وما تعنيه من ارتفاع نسبة القراء المحتملين بالقياس إلى قراء الشام، كان بمثابة عامل مضاف إلى عامل التسامح فى انتشار الكتابة القصصية التى رادتها المرأة غير المسلمة وغير المصرية حتى فى الصحافة التى استوعبها سياق التسامح الثقافى. ولو تفحصنا قوائم الصحافة النسائية العربية التى أعدها جوزيف زيدان فى ملاحق كتابه، وجدنا أن أغلب المجلات المذكورة فى هذه القوائم من مصر لنساء ينتسبن إلى أقليات غير مسلمة أولا، ومهاجرات من الشام ثانيا، وذلك ابتداء من مجلة «الفتاة» التى أصدرتها هند نوفل سنة ١٨٩٢، ومجلة «مرآة الحسناء» التى أنشأتها مريم مظهر سنة ١٨٩٦، و«أنيس الجليس» التى أنشأتها أليكسندرا أفرينو سنة ١٨٩٨، و«العائلة» التى أنشأتها استير مويال فى

السنة نفسها، مرورا بمجلة «السيدات والبنات» التى أنشأتها روز أنطون حداد سنة ١٩٠٣، وهى شقيقة فرح أنطون وزوج نقولا حداد، وانتهاء بلبيبة هاشم التى دخلت مجال الكتابة القصصية من قبل مفتتح القرن العشرين بأعوام قليلة، وبرزت بواسطة مجلة «الضياء» التى كان يصدرها أستاذها إبراهيم اليازجى. وكان ذلك قبل أن تصدر مجلتها الخاصة «فتاة الشرق» سنة ١٩٠٦، وتنشر فيها سلسلة «روايات فتاة الشرق» التى كانت هى من أبرز كاتباتها إلى جانب كتّاب وكاتبات من أمثال ندرة ألوف وتوفيق زريق وحليم دموس ونقولا فياض وغيرهم. ويذكر جوزيف زيادة فى كتابه أن لبيبة هاشم كتبت فى «أنيس الجليس» سنة ١٨٩٨، داعية إلى تقبل حضور المرأة فى المجال الثقافى بوجه عام والأدبى بوجه خاص، مستندة فى ذلك إلى ما أخذت تحققه المرأة فى هذا المجال من أول العقد الأخير من القرن التاسع عشر.

والواقع أن جسارة الخطاب الروائى لأبناء الأقليات هى أبرز جوانبه التى يشد الانتباه منها، أولا، الجرأة فى إنطاق المسكوت عنه من قضايا التعصب الدينى والجمود الاعتقادى وسطوة المؤسسة الدينية التى تعادى التطور وتقاوم التحديث وتتأبى على الانفتاح. وفى هذا المجال على وجه التخصيص تبرز سرديات أحمد فارس الشدياق الباكرة فى كتابه (الساق على الساق فيما هو الفارياق) الذى طبعه على نفقته رافائيل كحلا الدمشقى فى باريس سنة ١٨٥٥، وروايات فرح أنطون المتلاحقة التى تقف فى الصدارة منها روايته الأولى (الدين والعلم والمال) بالقياس إلى (أورشليم الجديدة) و(الوحش الوحش) أو (سياحة فى أرز لبنان).

والأول - الشدياق - ينتسب إلى البداية التى تختلط فيها المقامة بما يشبه القصة القصيرة، لكن فى تتابع زمنى يقارب ما بين المقامات السردية المتتابعة والمحطات الزمنية المتعاقبة لرواية السيرة الذاتية. وليست سرديات (الساق على الساق) باكورة القصة القصيرة من هذا المنظور، وإنما باكورة التتابع السردى الذى يدور حول حياة راوٍ واحد، هو المؤلف المعلن، وفى تعاقب زمنى متصل، يبدأ من ولادة البطل المؤلف إلى نقطة حاسمة فى حياته. وما بين نقطة البداية ونقطة النهاية تتتابع المحطات السردية فيما يشبه تتابع الرحلة، سواء من حيث متواليات تنقل البطل عبر محطات الزمن الكرونولوجى أو تحوله عبر متواليات الزمن الشعورى، أو تنقله عبر أقاليم المكان فى مدى الرحلة التى تتنقل ما بين الشام ومصر ومالطة وتونس وإنجلترا وفرنسا..إلخ.

والثانى - فرح أنطون - ينتسب إلى وعى أكثر تمثيلا لتقنيات فن الرواية، وأكثر إدراكا لأهمية هذا الفن وتأثيره فى علاقات الحياة الثقافية والاجتماعية والاعتقادية. ولذلك يؤكد فى مقدمة روايته (الدين والعلم والمال) أن من وظائف فن الرواية «الإفادة ونشر المبادئ والأفكار». ويتأسّى فى ذلك بأعمال المؤلفين الأوربيين الذى عرفهم، وقرأ لهم، من أمثال تولستوى وزولا وكيبلنج وغيرهم من الذين لم يروا فى وضع الروايات أو تأليفها حطّةً وضِعَةً كما يقول، بل اعتبر كل واحد منهم الرواية «منبرا ينشر منه آراءه وأفكاره بطريقة تبلغها إلى أذهان القراء بسهولة». ونحن فى الشرق - فيما يقول فرح أنطون - محرومون من هذه الطريقة التى لابد من استغلالها لمناوشة الأصل الذى تتفرع منه كل قضايا «المسألة الاجتماعية» وهو التعصب.

- ٢ -

وتتجلى جسارة الخطاب السردى من كتاب (الساق على الساق) فى سخريته التى تعمل على مستويين غير منفصلين، يفضى كل منهما إلى الآخر، فى دائرة السخرية التى كانت ولا تزال الأداة اللغوية الحاسمة التى تناوش بها بلاغة المقموعين محرمات المجتمع المحافظ الذى يعتصم بثقافته التقليدية الجامدة ولغتها المثقلة بزخارفها الاتباعية. وتبدأ لوامع هذه السخرية من دلالتى العنوان نفسه: «الساق على الساق فيما هو الفارياق». ودلالة وضع «الساق على الساق» قرينة جلسة مغايرة، ليست مسترخية أو مذعنة أو تابعة، تنبئ عن اعتداد صاحبها بنفسه، واستعداده الذى سرعان ما يظهر لوضع كل شئ موضع المساءلة، مناوشا بسخريته كل ما مر به، وكل ما عاناه حياتيا وفكريا، حتى يصل إلى ما أصبح عليه، وما غدا معه قادرا على نقض ما لا يقدر غيره على نقضه. والدلالة الثانية فى العنوان تصل بين الخارج والداخل أو الذاتى والموضوعى، فترد وضع الساق

على كشف حقيقة الفارياق. أما «الفارياق» فتركيب مزجى، يختصر كلمتى «فارس» و«الشدياق» معا، ويضم الأحرف الثلاثة الأولى من الكلمة الأولى (فار) على الأحرف الثلاثة الأخيرة من الكلمة الثانية (ياق) ليجعل منهما اسم العلم الذى يضع «الساق على الساق» ليتحدث عن هويته، أقصد الهوية التى يومئ إليها العنوان بالاسم الموصول «ما» المتصل بالضمير المنفصل «هو» فى إشارة إلى ما يتمايز به «الفارياق» أو يتعرف به، وذلك من حيث هو محصلة لما مر به من تجارب ومحن وأحداث، وما قام به هو من مغامرات. ومن هذا المنظور فكتابة « الساق على الساق» كتابة اكتشاف هوية «الفارياق» الذى تنقل بين البلدان والثقافات والديانات، بما فرض عليه أن يطرح سؤال هويته على صورته التى هى إياه فى مرآة استرجاعه كل ما مر به، والتى هى أداته فى السخرية من كل ما عانى منه.

والبداية والنهاية فى هذه المعاناة هى الممارسات الجامدة والتقاليد المتحجرة وأشكال التعصب غير الإنسانى التى انتهى إليها تعصب رجال الدين المسيحى الذى بدأ منه «الفارياق» وهجره إلى غيره، أولا بسبب ظلم القائمين عليه، بحثا عن التسامح، واحترام المخالفة، وتشجيع الاجتهاد، والاحتكام إلى العقل فى كل الأمور والأحوال. ولذلك تمتلئ أقسام الكتاب، خصوصا فى أجزائه الأولى، بالسخرية العنيفة من ظلم رؤساء الموارنة، والرهبان، ونفاق القساوسة وسوء أخلاقهم. وتتنوع الحكايات الساخرة التى تناوش رؤساء الدين الكاثوليك، وتشن الهجوم على صغارهم صراحة، وعلى كبارهم مواربة، موضحة الفارق بين صغار الكاثوليك وكبارهم من ناحية والبروتستانت من ناحية مقابلة. والمقارنة مقصود بها نوع من التبرير الشعورى المضمر للانصراف عن العقيدة الأولى إلى الثانية، سواء فى حالة الشدياق أو حالة أخيه الذى سبقه، وعانى الاضطهاد حتى الموت.

ولا يخلو الأمر فى هذا الجانب من توريات، أو رموز، خصوصا حين يتعلق الأمر بالكبار الذين لا يهجون صراحة، فالمطران الكاثوليكى، مثلا، أو مطران المطارنة المارونيين هو «الضوطار» الذى يدخل السوق بلا رأسمال فيحتال للربح. والبروتستانت هم «الخرجيون». وعندما يهدد المطران الأكبر (الضوطار) الفارياق، فإنه يهدده بشيخ السوق (أى بابا روما) فينكر الفارياق سلطته، ويفر هاربا إلى رئيس البروتستانت (الخرجى) الذى يحميه من المطران، وينقذه من أيدى مطارديه بإرساله إلى جزيرة الملوط (مالطة) استئمانا له. ولا يتوقف الأمر فى هذا الجانب من التسمية الرمزية على الشخصيات الدينية، وإنما يجمع بينها وغيرها من الشخصيات التى نالها هجاء الشدياق أو ناوشتها سخريته، فهناك «قيعار قيعر» وهو أحد المتفيهقين الذين قابلهم الشدياق فى الإسكندرية، و«الخواجا ينصر» وهو «الشاعر المفلق من النصارى» الذى وقف إلى جانب الشدياق فى مصر، و«ذاهول بن غافول» الذى كان رئيس مطبعة الإرسالية، و«بعير بيعر» هو الأمير حيدر الشهابى فيما قال دارسو الشدياق، متابعين فى ذلك مارون عبود. وكل هذه التسميات الرمزية - وغيرها من أمثالها - كنايات دالة على أصحابها، من حيث تجسيد كل منها للصفة التى يتميز بها الشخص المهجو فى دائرة التمثيل الكنائى (الأليجورى) الذى يشير بالصفة إلى موصوفها على سبيل التضمن أواللزوم.

ويسهل جدا على من يقرأ (الساق على الساق) ملاحظة ارتفاع درجة السخرية عندما يتعلق الأمر برجال الدين الموارنة. وفى هذا الجانب، تحديدا، يبدو أن الشدياق لم ينس التعذيب الذى مُورس على أخيه أسعد، الأمر الذى يدفعه إلى أن يروى قصة هذا الأخ الذى سجن فى قنوبين، وعُذِّب حتى الموت، مقارنا بين شناعة بطرك الموارنة وسماحة بقية الطوائف الشرقية والغربية من كل دين. ويخاطب المتعصبين من رجال الدين الذين عذبوا أخاه إلى أن مات بقوله:

> أودعتموه السجن فى داركم الوزيرية بقنوبين نحو ست سنين. وبعد أن أذقتموه جميع ضروب الذل والهوان والبؤس والضنك - فى صومعة صغيرة لزمها فلم يكن يخرج منها إلى موضع يبصر فيه النور أو يستنشق الهواء اللذين يمن بهما الخالق على الأبرار والفجار من عباده- قضى نحبه. وما كان سجنكم له إلا لمخالفته فى أشياء لا تقتضى عذاباً ولا عتاباً. وما كان لكم

عليه من سلطان دينى ولا مدنى. أما الدين فإن المسيح ورسله لم يأمروا بسجن من كان يخالف كلامهم وإنما كانوا يعتزلونهم فقط. ولو كان دين النصارى نشأ على هذه القساوة الوحشية التى اتصفتم بها الآن أنتم رعاة التائهين وهداة الضالين لما آمن به أحد، إذ لا أحد من الناس يصبو إلا إذا كان يرى الدين الذى خرج إليه خيراً من الذى خرج منه. وكل إنسان فى الدنيا يعلم أن السجن والتجويع والإذلال والتوعد والتأويق والتشنيع ليس من الخير فى شئ. وناهيك أن المسيح ورسله أقرّوا ذوى السيادة على سيادتهم وإمرتهم. ولم يكن دأبهم إلا الحضّ على مكارم الأخلاق والأمر بالبر والدعة والسلم والأناة والحلم، فإنها هى المراد من كل دين عرف بين الناس.

وأما المدنى فلأن أخى أسعد لم يأت منكرا ولا ارتكب خيانة فى حق جاره أو أميره أو فى حق الدولة. ولو فعل ذلك لوجب محاكمته لدى حاكم شرعى. فإساءة البطرك إليه إنما هى إساءة إلى ذات مولانا السلطان. لأننا جميعا عبيد له مستأمنون فى أمانه وحكمه. وكلنا فى الحقوق سواء، إذ البطرك ليس له حق فى أن يخطف من بيتى درهماً واحداً لو شاءه فأنى له أن يخطف الأرواح. وهَبْ أن أخى جادل فى الدين وناظَرَ وقال إنكم على ضلال فليس لكم أن تميتوه بسبب هذا. وإنما كان يجب عليكم أن تنقضوا أدلته وتدحضوا حجته بالكلام أو الكتابة إذا أنزلتموه منزلة عالم تخشون تبعته. وإلا فكان الأولى لكم أن تنفوه من البلاد كما كان هو يطلب ذلك. بل أصررتم على عتوكم فى تنكيله وزعمتم أن فراره من داركم مرة لنجاة نفسه كان زيادة فى جنايته وجريرته فزدتم تجبرا عليه وظلما. وكأنى بكم معاشر السفهاء تقولون إن إهلاك نفس واحدة لسلامة نفوس كثيرة محمدة يندب إليها. ولكن لو كان لكم بصيرة ورشد لعلمتم أن الاضطهاد والإجبار على شئ لا يزيد المضطهد وشيعته إلا كَلَفًا بما اضطهد عليه. ولاسيما إذا علم من نفسه أنه على الحق، وأن خصمه القاهر له على ضلال.

وقد آثرت نقل هذا النص على طوله لأنه يوضح عقلانية الشدياق من ناحية، وانحيازه إلى المجتمع المدنى والسلطة المدنية من ناحية ثانية، فهو يؤكد أهمية المجادلة بالتى هى أحسن، والطبيعة السمحة للدين، ويرفض إجبار الناس على اعتناق أى نوع من الفكر أو المعتقدات بالتعذيب، فليس لرجال الدين سوى الحض على مكارم الأخلاق والأمر بالمعروف. ويؤكد، فى الوقت نفسه، أنه لا سلطة لرجال الدين فى الدولة المدنية، ما ظل لها حاكم شرعى، وما ظل لها قانون يعمل به المواطنون الموصولون بعقد اجتماعى بالدرجة الأولى. ويعنى ذلك أنه لا ميزة لرجال الدين أو تميز على غيرهم من المواطنين، فالكل سواء فى الحقوق المدنية التى لا تميز رجل دين عن رجل شرطة أو رجل حرفة من الحرف أو العكس.

وتدور كلمات الشدياق كلها فى النص السابق حول أصل الكارثة الذى لا تصرح به، وهو التعصب المسؤول عن مقتل أخيه، والذى دفع الشدياق إلى التخلى عن دينه بعد أن لم ير التسامح من رجاله. وكلمات الشدياق عن النور والهواء اللذين يبيحهما الخالق للأبرار والفجار من عباده إشارة إلى رحمة الله التى تسع كل كائناته، وعلامة على التسامح الذى سوف نسمعه كثيرا عند فرح أنطون، خصوصا بعد أن اصطدم فرح أنطون بالتعصب الذى أبداه محمد رشيد رضا فى مناظرته له. وكان مطلب «التسامح» ما بين الشدياق وفرح أنطون مطلبا يتصل بمبدأ أساسى من مبادئ المجتمع المدنى، مبدأ تتجسد به الأخلاق التى لابد أن يتجمل بها الإنسان فى التعامل مع كل ما لا يوافق عليه، وذلك ليتقبل حضور المختلف بوصفه أمرا طبيعيا فى المجتمع المدنى الذى يحترم حق الاختلاف. والتطبيق العملى لهذا المبدأ يعنى أن الإنسان لا يجب أن يدين أخاه الإنسان – أو يضطهده، أو يعذبه – على أساس من تأويل دينى مغاير، أو معتقد دينى

مخالف، لأن الدين علاقة مخصوصة بين العبد وربه. وإذا كان الله سبحانه وتعالى يشرق بشمسه على الأشرار والأخيار، ولا يمايز بين الأبرار والفجار من عباده فى النور والهواء، فيجب على مخلوقات الله أن تتشبه به، ولا تقمع غيرها لكون هذا الغير مخالفا فى الاعتقاد.

ولا يكتفى الشدياق بتأكيد معانى التسامح من هذا المنظور، بل يجاوزها إلى غيرها، خصوصا حين يستسلم إلى جرحه الخاص الذى نتج عن موت أخيه. وكان من الطبيعى - عندما تتزايد عليه الآلام - أن يصب غضبه على قتلة أخيه، وأن يسقط الخاص على العام، والجزء على الكل، فيشمل بغضبه الكاثوليكية كلها، انطلاقا من تجربته الخاصة التى علّمته أن لا أحد يخرج على دينه أو يهجر معتقده إلا إذا كان الدين الذى خرج إليه أو المعتقد الذى أقبل عليه خيرا من الذى طرحه وراءه. وليس من المستغرب - والأمر كذلك - أن يكون هجوم الشدياق على رجال الدين مرتبطا بتجارب عاناها فعلا، فحكاياته التى يحكيها هى أحداث عاينها وشخصيات عاشرها وعرفها، ولذلك فهى حكايات حية، مستوفزة، يرويها الشدياق من منظوره هو، وذلك بحكم علاقتها - من حيث هى أحداث وشخصيات - بالفارياق أو علاقة الفارياق بها، فى الدائرة التى تحدد الهوية الرافضة ومبررات رفضها وأسباب سخريتها.

وتحدد هذه الدائرة - فيما تحدد - الدوافع التى دفعت الشدياق إلى صياغة الحكاية الرمزية التى يشير بها إلى ثورة البروتستانت (الخرجيين) على الكاثوليك (السوقيين)، خصوصا بعد أن احتكر الكاثوليك المعرفة الدينية، وحرموا الاجتهاد المخالف لهم، وهددوا الشاكين، فانفجر المقموعون بعد طول كبت، وعقدوا مجلسا ثوريا أعلنوا فيه انفصالهم واستقلالهم بأمورهم، ثم اتخذوا لهم شيعة وأخدانا وأصحابا وأعوانا، وفكوا من الأغلال المفروضة ما أمال إليهم كثيرا من الناس. ونشروا أفكارهم فى البلاد واستعملوا وسائل مختلفة من غير أن يكون لهم «شيخ سوق» (بابا) خاص بهم.

وقالوا للناس: هاؤكم الدفتر الأنور، والدستور الأكبر، فلا تشتروا منا إلا على مقتضى تسعيرة، ولا تذهبوا إلى شيخ السوق فإنه هالك من غروره، فرضى الناس بما اشترطه هؤلاء على أنفسهم، وانفصلوا عن الشيخ المذكور وعن حزبه .

ولكن لا يمضى الشدياق فى الإشادة بثورة البروتستانت إلى النهاية، بالقياس إلى الكاثوليك، فسرعان ما يشير إلى أن كل حزب من الحزبين صار:

يُكذِّبُ حريفه، ويسوئ عليه، ويخطئه، ويسفهه، ويحمّقه، ويفنّده، ويحرّفه، ويلعنه، ويكفّره، ويؤثّمه، ويفسّقه.

وأتصور أن نفور الشدياق من لغة التكفير وعواقب التعصب هو ما دفع به إلى التوقف - فى حديثه عن مصر - على العلاقة بين الأقباط والمسلمين، وكيف أن المصريين لا يعرفون الطائفية البغيضة، وأن لكل نوع من الناس عندهم إكراما يليق به، سواء كان من النصارى أو غيرهم، وربما خاطبوهم بقولهم: يا سيدى، ولا يستنكفون من زيارتهم ومخالطتهم ومعاشرتهم، خلافا لعادة المسلمين فى الديار الشامية. وبذلك لهم الفضل على غيرهم فيما يقول الشدياق الذى يرى أن هذه المزية - وهى حسن الخلق ورقة الطبع - أمر مركوز فى جميع أهل مصر، كما أن «لعامتهم مخالَقَةً ومجاملة». ولا ينفصل هذا النوع من التسامح الدينى عن التسامح الاجتماعى الذى ينفتح على المغاير والمختلف، فيحسن إلى الغريب ما لم يظهر العداء، فمصر هى البلد التى «يجد بها الغريب ملهى وسكنا، وينسى عندها أهلا ووطنا». وأهلها لا يخلطون بين الأشياء، فالعالم عندهم عالم، والفقيه فقيه، والشاعر شاعر، والفاسق فاسق، والفاجر فاجر، ولذلك انتشر مدح علمائهم فى الآفاق، خصوصا لما بهم من لين الجانب ورقة الطبع وخفض الجناح لمن يجتهد اجتهادا يخالف اجتهادهم.

ويمكن لنا فى هذا السياق أن نفهم نفور الشدياق من الرهبان الذين يوجد بينهم من الخصام والطعن والحقد ما لا يوجد عند غيرهم، ورئيسهم لا يزال يحاول إذلالهم وإخضاعهم له، وهم لا يزالون شاكين منه: «فانظر إلى هؤلاء العُبّاد من العِباد فإنك لا ترى فيهم إلا خبيثا منافقا، أو

جاهلا مائقا، وندر وجود الصالح بينهم. أما العلم فهو محرم عليهم كلهم». ويؤكد الشدياق أن هؤلاء الرهبان لا يعرفون شيئا من الدنيا سوى التقشف والرثاثة. «وناهيك دليلا على جهلهم أنى سألت أشدهم تحمسا أن يعيرنى القاموس فظنه الجاموس. وآخر ظنه الكابوس. وآخر القاموص». وجهل هؤلاء الرهبان مسيء إلى ترهبنهم بل هو نقض له، لأن دين الجاهل عند الله ليس بشئ فيما يقول الشدياق الذى يسرد قصصا متنوعة من نوادر هؤلاء الرهبان والقسس، يهدف منها إلى السخرية منهم وهجاء ما اعتادوا عليه من تقليد جامد واتّباع أبله.

ولا أشك فى أن تمرد الشدياق على المعتقدات الجامدة لعصره، وهجومه الشديد على ممارسات التعصب التى أودت بحياة أخيه، ونفوره من جهل الرهبان ونفاقهم، هى أوجه لا تنفصل عن أوجه التمرد على الأساليب اللغوية القديمة، والمحاولات المتصلة لكسر رقبة البلاغة المثقلة بزخارف البديع، ومن ثم المحاكاة الساخرة لطريقة المقامات، والتهكم على أساليبها اللغوية التى تميز بها كاتب مثل الحريرى. ولم يكن ذلك عن عجز فى اللغة أو عدم معرفة بها، وإنما كان عن اقتدار لغوى لم يكن الشدياق يخفيه، بل كان يباهى به ليثبت أن علمه باللغة يفوق علم القدماء الذين ما كان يحب طرائقهم التقليدية الجامدة. ولذلك ترك لنفسه العنان فى الكتابة السردية المنطلقة، وأباح لنفسه الكتابة فى الموضوعات التى ما كانت من جنس ما يكتب، وبأسلوب لم يكن من جنس ما هو متوارث. ولذلك يقطع حديثه عن النساء،مثلا، بقوله:

> إذا تعنت علىّ أحد بكون عبارتى غير بليغة، أى غير متبلة بتوابل التجنيس والاستعارات والكنايات، فأقول له: إنى لما تقيّدت بخدمة جنابه فى إنشاء هذا المؤلف لم يكن يخطر ببالى التفتازانى والسكاكى والآمدى والواحدى والزمخشرى والبستى وابن المعتز وابن النبيه وابن نباته، وإنما كانت خواطرى كلها مشتغلة بوصف الجمال، ولسانى مقيد بالإطراء على من أنعم الله تعالى عليه بهذه النعمة الجزيلة، وبغبطة من خوّله عزّ وجل عزة الحسن، وبرثاء من حرمه منه. وفى ذلك شاغل عن غيره. على أنى أرجو أن فى مجرد وصف الجمال من الطلاوة والرونق والزخرفة ما يغنى عن تلك المحسنات استغناء الحسناء عن الحلى، ولذلك يقال لها غانية. وبعد، فإنى علمت بالتجربة أن هذه المحسنات البديعية، التى يتهور فيها المؤلفون، كثيرا ما تشغل القارئ بظاهر اللفظ عن النظر فى باطن المعنى.

ولافت للانتباه نبرة السخرية الظاهرة فى عبارات الشدياق، السخرية التى تبدأ من القارئ نفسه: «إنى لما تقيدت بخدمة جنابه»، والتى تمضى إلى أعلام التراث الذى اتبعه اللاحقون بغير إحسان، والتى لا يفلت منها الكاتب نفسه، فالشدياق لم يدع شيئا فى كتابه إلا قرّعَه بالسخرية، ابتداء من مولده الذى كان «فى طالع نحس النحوس، والعقرب شائلة بذنبها إلى الجدى أو التيس، والسرطان ماشٍ على قرن الثور». لكن هذا الساخر، أبدا، تعلم من الطبيعة أن جمالها أفضل من جمال الصنعة، وأن بساطتها تدفعنا إلى تصويرها بما هو من جنسها، كما أن تدفق الحياة بحلوها ومرها يدفع إلى تدفق طرائق التعبير عنها فى تباين أحوالها. ولذلك يقول الشدياق:

> السجع للمؤلف كالرجل من خشب للماشى فينبغى لى أن لا أتوكأ عليه فى جميع طرق التعبير لئلا تضيق بى مذاهبه، أو يرمينى فى ورطة لا مناص لى منها. ولقد رأيت أن كلفة السجع أشد من كلفة النظم، فإنه لا يشترط فى أبيات القصيدة من الارتباط والمناسبة ما يشترط فى الفقر المسجعة. وكثيرا ما ترى الساجع قد دارت به القافية عن طريقه التى سلك فيها حتى تبلغه إلى ما لم يكن يرتضيه لو كان غير متقيد بها. والغرض هنا أن نغزل قصتنا على وجه سائغ لأى قارئ كان. ومن أحب أن يسمع الكلام له مسجعا مقفى ومرشحا بالاستعارات ومحسنا بالكنايات فعليه بمقامات الحريرى أو بالنوابغ للزمخشرى.

وانتباه الشدياق إلى القارئ فى النص السابق نموذج من اهتمامه بالقارئ بوجه عام فى سردياته، فهى سرديات تحتفى بالقارئ احتفاءً دالا، وتخاطبه خطابا لافتا، مبرزة حضوره المضمر والمعلن فى النص بما يجعله عنصرا من عناصره التكوينية، خصوصا من الزاوية التى ينزل بها النص هذا القارئ منازل تجمع ما بين منزلة المُخَاطَب والمُحاور والمستمع والصديق والتلميذ..إلخ. وأيا كانت المنزلة التى يتنزلها القارئ، فإن إلحاح الكتابة عليه يكشف عن بعض دوافع الشدياق إلى الكتابة السردية المتدفقة التى سعت إلى مخاطبة أكبر عدد من القراء.

وفكرة «غزل القص على وجه سائغ» فى النص السابق تعنى بساطة الأسلوب، وتنوع مستوياته التى تتجاوب وتباين شخصيات القص واختلاف أحداثه. و«الإساغة» من مصطلحات البلاغة التى تعنى سهولة المدخل الناتجة عن سلاسة الكلمات واستواء السبك، وخلو الأسلوب من المعاظلة والغريب الذى يوقف القارئ ويصرف انتباهه عن القص نفسه. و«القارئ» الذى يتوجه إليه الشدياق هو القارئ العام، أو «أى قارئ كان» من غير تمييز فى المستوى التعليمى أو الهوية الجنسية أو العرقية. يقصد الشدياق إلى القارئ الذى يريد أن يصل إليه فى كل مكان، وعلى كل مستويات الثقافة التى تعنى تعدد أنواع القراء. وقد صاغ الشدياق نفسه هذا الهدف بوصفه الشعرى لكتابه على النحو التالى:

هذا كـتـابى للظريف ظريفـا
طلق اللسان وللسخيف سخيفـا
أودعتـه كَلِما وألفاظا حلَتْ
حشوته نُقطا زهتْ وحروفـا
وبداهة وفكاهة ونزاهـة
وخلاعة وقناعة وعزوفـا
كالجسم فيه غير عضو، تعشق الـ
ـمستور منه، وتحمد المكشوفا

وبقدر ما تدل الأبيات على تباين أساليب كتاب الشدياق، وعلى تنوع أشكال القارئ المضمر وأنواعه فيه، فإنها تدل على تباين مستويات الخطاب اللغوى وتباين الموضوعات بتباين مستويات القراء، وذلك بالقدر الذى تدل على وحدة الكتاب القائمة على التنوع. أعنى الوحدة التى تضم المؤتلف إلى المختلف، وتصل ما بين الظاهر والباطن، وتغرى بما تعلنه للكشف عن ما لا تعلنه، بل تعشق المستور والمسكوت عنه وتراوغهما إلى أن تنطقهما على سبيل المجاز والكناية. ومقصدها الذى لا يتغير فى ذلك هو تنوير القارئ الذى لابد من تعليمه السخرية من التصنع اللغوى الذى ورثه السرد عن أمثال الحريرى.

ولا يخص الشدياق بسخريته الحريرى وحده، بل يقلده تقليد التهكم، ويصوغ بعض مقامات ساخرة من قالب المقامات نفسها، بطلها «الهارس بن هشام» الذى هو سخرية لفظية من «الحارث بن همام» الذى يروى نوادر أبى زيد السروجى فى مقامات الحريرى. وكلمة «الهارس» على وزن كلمة «الحارث». لكن الأولى تتصل بالهرث والدق، من قولهم هَرَسَ الطعامَ: أكله أكلا شديدا، وهَرَس الشئ دقَّه دقا عنيفا، فالهارس هو الآكل (المفجوع) الذى يدق الأشياء ويهرسها فلا يبقى على تماسكها، ولا يترك شيئا على ما هو عليه. ولا يختلف «الهارث» فى ذلك عن أبيه «هشام» فاسم الأب من هشم الشئ هشْما بمعنى دقّه حتى السحق. وما يريده «الفارياق» من «الهارث بن هشام» هو دق الأشياء حتى السحق، وتدمير كل ما يبدو عائقا للحركة الحرة للساق على الساق، أو الفكر الحر للعقل الذى تمرد على كل قديم جامد، ابتداء من اللغة وانتهاء بالمعتقدات، أو العكس.

وعندما يقص «الهارس بن هشام» فإنه يقص القصص الذى يراد به السخرية من اللغة القديمة، والكائنات والمعتقدات المتخشبة كاللغة المتحجرة. لا يقصد الشدياق من ذلك فى اللغة – تخصيصا – إلا إلى تشجيع كتابة السرد المتحررة من القيود اللغوية الباهظة للمقامات القديمة، ولا يريد سوى «الكلام الذى يتدفق بالمعانى». ولذلك يخلط ما بين الجد والهزل، ويتنقل بين الأساليب، ولا يلزم نفسه بنفس واحد فى الكتاب، وإنما يستقبل ما تستحسنه النفس. ويجمع ما بين الوصف السردى والحوار، بل لا يتردد فى الحكاية بالعامية تأكيدا

لمقتضيات واقعية القص. ومن عادة أمثاله من المؤلفين، فيما يقول، أن يقهقروا أحيانا، ويطفروا فوق مدة من الزمان، ويلفّقوا واقعة جرت قبلها بأخرى بعدها، لا يحول بينهم وحريتهم في الكتابة إلا استسلامهم للتقاليد الجامدة التي تفضي إلى جمود اللغة وتعصب العقول التي تعبر بها.

- ٣ -

وإذا كان الاضطهاد الديني الذي أفضى إلى موت الأخ هو النواة التي انطلقت منها سرديات الشدياق الذي اختفى وراء قناع الفارياق، فيما يشبه قص السيرة الذاتية في تنقلها مع البطل من النشأة إلى النهاية التي يبدأ منها زمن السرد الذي يسترجع الماضي، فإن التعصب هو النواة التي بدأت منها رواية فرح أنطون (الدين والعلم والمال). أقصد إلى التعصب الذي ظهر في رد الفعل العنيف الذي اتخذه محمد رشيد رضا في مجلته «المنار» عندما كتب فرح أنطون دراسته عن «فلسفة ابن رشد» في مجلة «الجامعة» فلم يكتف محمد رشيد رضا بالتهجم عليه، بل دفع الإمام محمد عبده إلى مناظرته حول العلاقة بين الدين والعلم، وأهمية استبدال الدولة المدنية بالدولة الدينية. وأتصور أن هذه المناظرة كانت الدافع المباشر وراء كتابة فرح أنطون روايته التمثيلية (الأليجورية) التي أراد بها تأكيد مفهوم «التسامح» من ناحية، والتمثيل على أفكاره عن أهمية التصالح بين ممثلي الدين والعلم والمال من ناحية ثانية.

وكان فرح أنطون ينطلق في ذلك من حلم شاعري، يتطلع إلى نوع من اليوتوبيا التي تختفي فيها ألوان التعارض والصراع والتضاد بين كل من العلم والدين والمال، فيعم السلام الذي تتصاعد فيه خطى التقدم الواعد، جنبا إلى جنب قيم الحرية والعدل الاجتماعي. ولذلك يجعل من بطل روايته فناناً حالماً، وعالماً مفكراً، وصاحب رؤية مستقبلية تفتش عن الكمال الممكن الوجود. وقد درس هذا البطل علوم المتقدمين والمتأخرين، ووقف على المبادئ القديمة والحديثة، وطلب ضالته بينها بغير فائدة، فلا المدنيات القديمة أعجبته لأن حقوق الضعفاء ظلت مهضومة فيها، ولا المدنيات الحديثة أرضته لأنها جعلت الحياة عراكا هائلا بين الناس. وأخيرا، وجد في الفن خلاصه، وعثر في فن الرسم بوجه خاص على ما يصوغ رؤاه عن المستقبل، فحقق شهرة عظيمة بين أقرانه. لكنه لم يقتنع بهذه الشهرة، وأخذ يجوب العالم باحثا عن مجلى جديد من مجالي ما كان يسميه مؤرخو اليونان العصر الذهبي.

والحلم والجمال أهم سمتين من سمات هذا العصر الذهبي. الأولى قرينة قيمة التسامح التي حاول فرح أنطون تأكيدها بواسطة روايته، والثانية هي القيمة الناتجة عن تحقق القيمة الأولى. ولذلك يطلق فرح أنطون على بطل روايته اسم «حليم» تأكيدا اسميا لصفاته، وإبرازا دلاليا لحضوره الرمزي، فهو بطل يستبدل الحلم بالجهل، والتسامح بالتعصب، وحلمه مقترن برؤيته الجمالية إلى العالم من حيث هو فنان. وحين يحاول الهروب من أسئلة الفضوليين، والتنكر وراء شخصية مستعارة، يختار لنفسه اسم «جميل» الذي تفضي دلالته إلى عالم الجمال، وتدل على صنف ذلك الحليم الذي لا يرى في العالم إلا ما يؤكد شعوره الجمالي، ويؤرقه ما يراه في هذا العالم من قبح الصراع البشري الذي يقضي على جمال الحلم.

وحين يختار «حليم» الرحيل إلى المدن الثلاث، مدينة الدين ومدينة العلم ومدينة المال، فإنه يفعل ذلك بحثا عن بداية يحقق بها حلمه عن جنة أرضية. وقد شجعه على ذلك ما سمعه عن ما حققته كل مدينة من هذه المدن من إنجازات باهرة وتقدم فريد. وقد انفردت كل مدينة بما يخص أهلها، ويعود عليهم دون غيرهم، فجمعت مدينة الدين كل من لا يرى شيئا في الكون سواه، وضمت مدينة العلم كل من يرى في العلم مفتاحا وحيداً لحل مشكلات الوجود، ووصلت مدينة المال بين الذين آمنوا بأن الثروة هي عصب الحياة. ولكن كان في حرص كل مدينة على استقلالها وحدها بما لديها، ونبذها لما عند غيرها، أول الانقسام الذي كان بداية الخطر. وقد تزايد هذا الخطر شيئا فشيئا نتيجة إسراف كل مدينة في التباعد عن غيرها والانغلاق على نفسها. وكانت النتيجة أن انقلبت العلاقة بينها من الحوار إلى النزاع، ومن مجاورة الأقرباء إلى منازلة الأعداء، خصوصا بعد أن تعصبت كل مدينة لرأيها، ورأت في طريقتها وحدها الطريقة التي لا يأتيها الباطل من فوقها أو تحتها.

وقد دفعت الغاية من التمثيل الروائى بالبطل الجوال بين المذاهب والأقطار، فى بحثه عن جنة أرضية، فى هذه المدن فى اللحظة التى كانت بداية النهاية الفاجعة. أقصد إلى اللحظة التى تتجاور فيها الأضداد، ويتأهب كل شئ لأن ينقلب إلى نقيضه. ولذلك بدل أن يرى حليم الحياة الوردية الحالمة، شهد تخلق العاصفة، واستغرقه منظرها الذى أخذ يتزايد فى العتمة شيئاً فشيئاً، إلى أن اختفت علامات العصر الذهبى، وحل محلها الدمار نتيجة الصراع الذى أهاجه التعصب حين غاب التسامح عن المدن الثلاث.

والواقع أن كارثة المدن الثلاث بدأت حين أنكرت كل مدينة منها مبدأ التسامح، وتسلحت كل طائفة بعنادها فى مواجهة الطائفة المقابلة، وذلك على النحو الذى اقترن بالنفور من الاختلاف، والإلحاح على المشابهة، والعداء للخروج على الجماعة. وبدل الوحدة السمحة للتنوع الذى لم يفرق بين أبناء المدن الثلاث فى بداية حياة كل منها، انفردت كل مدينة بما لديها، ونظرت إلى المختلف نظرة الكره، فكانت بذرة الدمار التى أودت بالمدن الثلاث جميعا. وكالعادة، كانت الثروة أصل الفساد، وكان عناد المستغلين من أصحاب رأس المال فى تجاهل المطالب العادلة لعمالهم الشرارة الأولى فى ازدياد السخط الذى تحول إلى بركان، وتحولت الشرارة إلى نار متوهجة بسبب تحالف تجار الأديان وكبار المستغلين.

ويقف حليم المصور على أطلال هذه المدن بعد أن أحالها التعصب إلى ساحة قتال، وانقلب بها التسلط فى الرأى إلى أطلال دارسة. إذ لم تكسب مدينة واحدة من المدن الثلاث شيئا فى حربها مع غيرها، فالخراب هو النهاية الحتمية للتعصب الذى لابد أن يقضى على الجميع، والتبعة واقعة على الجميع بلا استثناء فيما همس الشيخ الرئيس لابنته قبل أن يودع الحياة، كأنه يلقى بالدرس الذى يهدف إليه التمثيل الكنائى فى الرواية، وهو الدمار الذى يفضى إليه التعصب إذا تسلط على العقول. ولذلك يرى حليم فى مصير هذه المدن مثالا دالا على غيره، وأمثولة عن ضرورة التسامح، وبشارة بنهاية كل المدن أو الدول أو الطوائف أو الاتجاهات التى تستبدل التعصب بالتسامح، والتنافر بالتعاون، والعداء بالإخاء.

ولكن كان لابد من وجود بعض الناجين، على الأقل لكى يكتمل الهدف التعليمى من التمثيل الروائى، وتكون فى نجاة من نجا – كما فى فناء من فنى – عظة وعبرة. هكذا، يتباعد عن الدمار كل من حليم عاشق الجمال والفتيات الجميلات اللائى كن تجسيداً للجمال. ويرجع سبب نجاة حليم ومن معه إلى خلوهم من جرثومة التعصب وعمران قلوبهم بالتسامح الذى امتزج بالمحبة، الأمر الذى كان فيه خلاصهم ونجاتهم من الجحيم الذى تعرّض له غيرهم. ولا يخلو مغزى هذه النهاية من المعنى التعليمى الذى يتجه إلى العقول الجامدة ليكفها عن جمودها، ويعلمها أن غياب التسامح يؤدى إلى دمار الجميع. وفى الوقت نفسه، ينطوى المعنى التعليمى على بشارة النجاة وطريقها الرحب المقرون بالتسامح. وتلك هى البشارة التى تظهر فى الرواية، بعد دمار المدن الثلاث، كوعد بفجر جديد، وولادة جديدة، إذ يتزوج حليم فتاته الجميلة، ويتولى معها بناء المدن المدمرة، ويقيم مكان الحكام هيئة مبنية على الرفق والإخاء تكفيراً عن سيئات التعصب القديم. ويعيش حليم وزوجه ونسلهما وأصدقاؤهما وعمالهما عيشة يحسدهم عليها أهل العصر الذهبى، عيشة هى المعيشة الفردوسية التى لم تر الأرض مثلها من قبل، حيث اليوتوبيا التى تبدأ وتنتهى بالعبارات التى تقول: لا حلم ولا أمل أجمل من رفع الجنس البشرى وإنهاض الشعوب على أساس من التسامح.

وتعنى هذه النهاية – من منظور مغاير – إبطال أسطورة «العصر الذهبى» الذى حدث فى الماضى، واستبدال العصر الذهبى الذى يقع فى المستقبل بالعصر الذهبى الذى وقع فى الماضى، ومن ثم تأكيد أن مستقبل الإنسان الواعد يقع أمامه لا وراءه، وأن أفضل الممكنات هو الآتى الذى ليس نسخا أو تقليدا لما مضى. ويلزم عن ذلك تصور مغاير عن التاريخ يرتبط بمعنى التطور، تصور يجعل من التاريخ حركة صاعدة إلى الأمام، وليس استدارة ترجع إلى المبدأ الذى انطلقت منه فى الماضى القديم، ولا تبعد عنه إلا لتعود إليه. لقد قرأ حليم عن العصر الذهبى الذى حدث، وظل يبحث عن تجلياته، أى عن صوره المتكررة فى عصره، ولكنه لم يجد شيئاً. وعندما تعلم من دمار المدن الثلاث ما يبنى به على أنقاض الدمار، وما يحمى به بناءه الجديد، استطاع تحقيق الحياة الفردوسية التى

لم تر الأرض مثلها من قبل، والتى ليست تقليدا لزمن بعينه من أزمنة الماضى وإنما حياة جديدة صنعها الإنسان على عينيه وبملء إرادته الخلاقة الحرّة، وفى مناخ كامل من التسامح.

ولكن يبدو أن علينا- على هذا المستوى- ملاحظة أن «التسامح» ليس له معنى واحد فى رواية فرح أنطون، فأبعاده متعددة تعدد المدن الثلاث على الأقل. هناك التسامح الذى تؤكده الرواية على المستوى الدينى، حيث ضرورة المجادلة بالتى هى أحسن، وعدم التفتيش فى ضمائر الناس، أو شق صدورهم لاستخراج ما لم يقولوه، وحيث احترام المخالفة فى الاجتهاد، وعدم الخلط بين المخالفة فى تأويل الدين والخروج على الدين، وتقبل المغايرة فى الملة، والاختلاف فى المذاهب، والمباينة فى الاعتقاد، والمفارقة فى الاجتهاد، بوصفها لوازم طبيعية لوجود العقل الإنسانى الذى يقوم على التنوع ويأبى الوحدة القسرية. ولعل فى ابتداء عنوان الرواية بالدين ما يشير إلى ضرورة التسامح فى مجاله قبل غيره، فالدين أصل الحضارة، والمنبع الأول لكل صور التسامح وأنواعه. وهناك التسامح فى مجال العلم، ذلك الذى يأتى تاليا للدين فى عنوان الرواية، مقترنا بالمعنى الخلاق للابتكار، حيث التقدم مرهون بالمغايرة، والإبداع مقرون بالاختلاف، واللاحق لايتقدم إلا بالانطلاق من حيث انتهى السابق على سبيل الإبداع وليس الاتباع. وأخيراً، هناك التسامح فى مجال المال، سواء فى علاقة صاحب رأس المال بالعامل، أو علاقة الاثنين ببقية أبناء المجتمع وطوائفه، حيث لافضل لأحد على أحد إلا بما يؤكد إنسانيته السمحة.

وطبيعى أن يستغل فرح أنطون قناع «حليم» لينطق، من خلاله، رسالته المتكررة عن التسامح الذى يقرنه بدعوى العدل الاجتماعى، ذلك الاقتران الذى يدل عليه التحذير الموضوع على صفحة الغلاف من اليوم الذى يصير فيه الضعفاء أقوياء والأقوياء ضعفاء. وهو التحذير الذى كشفت عنه الحيلة الفنية التى قدّم بها الشيخ الرئيس مقترحات لحل النزاع بين أبناء المدن، فدعا إلى زيادة رواتب العمال والمستخدمين والموظفين، وتحديد الحد الأدنى للأجور، وتحديد ساعات العمل بثمان للرجال وست للأولاد والنساء، وإنشاء صندوق لرعاية العمال عند التقاعد، وعدم الفصل التعسفى، وضرورة الضرائب المتدرجة كى لايتحمل الفقراء العبء وحدهم دون غيرهم، واستغلال أموال الضرائب فى المنافع العامة، وضرورة نشر التعليم بواسطة المدارس المجانية التى يكون فيها التعليم إجباريا لكل أبناء الأمة، وقيام النظام التعليمى على الاستنارة والتسامح بوجه خاص. وتلفتنا هذه المقترحات إلى المشروع الاجتماعى الذى لم ينفصل عنه المشروع الفكرى فى الرواية وفى كتابات فرح أنطون كلها.

ويلفتنا هذا المشروع إلى أهمية قناع آخر لبطل آخر، إلى جانب حليم فى الرواية، هو قناع «شيخ العلماء» الذى يتوقف بين الخصوم المتحفزين للشر من أبناء المدن الثلاث خطيباً، يلقى عليهم موعظة حاسمة فى مغزاها، طالبا منهم مراعاة التساهل والاعتدال. ويعلمهم أنه لابد قبل الشروع فى المباحثة أن يجتنب كل فريق منهم، فى أثناء كلامه، كل قول يسوء الآخر، فإن الإنسان يستطيع أن يصرح بأدب ولطف بكل ما توجب عليه مصلحته التصريح به، ولايجدى العدوان نفعاً. ويقول الشيخ لأبنائه: لاتخشوا أن أقع فى الخطأ الذى يقع فيه الناس عند طلبى «التساهل» والاعتدال منكم. إنه يعرف أن التساهل (التسامح) الدينى هو الوجه الآخر من التساهل (التسامح) العمومى الواجب بين جميع الناس فى جميع المعاملات. ولن يفيد التسامح الدينى شيئاً إذا كان التعصب موجوداً فى بقية الأمور الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. ولذلك يلح «شيخ العلماء» على طلب التسامح المطلق بكل فروعه، مؤكداً أن التسامح العام هو الضربة القاضية على الحيوانية والأثرة البشرية. أما الذى يفتخر بأنه متسامح فى دينه، وأنه لايبغض غيره ولايطلب ضرره بسبب مذهبه، ونراه ظالما فى معاملاته، فسمّه متعصباً لا متسامحاً، شأنه فى ذلك شأن صاحب العمل الذى يظلم عامله، والعالم الذى يتصلب برأيه ولايحتمل رأى غيره، والسياسى الذى لايقبل الاختلاف حول أفكاره، والمعلم الذى لايرضى أن يناقشه طلابه، كلهم متعصب لايعرف معانى التسامح.

ويؤكد شيخ العلماء (قناع فرح أنطون) خطورة التعصب فى مجال الدين، ويخشى منه، خصوصاً بعد أن عانى فرح أنطون المختفى وراء القناع من هذا التعصب فى حواره مع أهل التقليد وأصحاب الأفق الجامد، هؤلاء الذين

يسارعون إلى تكفير المرء إذا اختلف معهم فى التأويل الدينى، أو اتهامه بالخيانة إذا غايرهم فى الاجتهاد السياسى، أو الضلالة إذا خرج عليهم فى السلوك الاجتماعى، فيتوجه شيخ العلماء بالخطاب إلى رجال الدين قائلاً إنه يعتقد أنه يحسن بالذين يخدمون الله أن يكونوا البادئين بإقامة مملكة التسامح فى الأرض.

وأول ما ينبغى عليهم فى ذلك الإسهام فى إزالة التعصب فى العلاقة بين الطوائف الدينية من ناحية، والسياسية والاجتماعية من ناحية ثانية، وبين العمال وأرباب الأعمال من ناحية أخيرة. ويقود ذلك شيخ العلماء إلى النزاع المفتعل بين العلم والدين، فيطالب المتحدثين باسم الدين تذكر أن العالم قد تغير وتبدل، وأن عليهم تغيير أفكارهم عن العلم، وتطوير فهمهم للمعانى الرحبة للدين. ويطالب المتحدثين باسم العلم أن يتذكروا، بدورهم، أن العالم قد تغير وتبدل كذلك، وأن عليهم أن يغيروا شيئاً من مبادئهم وقواعدهم الماضية. إن تغيير الأفكار بعض ما يجب أن تبذله كل الأطراف لمواجهة تغير العالم، تأكيداً للتسامح، ودفعاً للحوار إلى المدى الذى يحقق التقدم للجميع. والمؤكد أن العدو الحقيقى للدين والعلم معاً، فيما يقول الشيخ، هو الأثرة والشره والرغبة فى الانفكاك من كل قيد. وإذا كان العلم يمكن إفساده، حين يستخدم فى هدم مصالح البشر، فإن الدين يمكن التعكير على جوهره المصفى، حين يتسرب التعصب فى تأويله وفهمه. هكذا، يخاطب شيخ العلماء رجال الدين بكلماته الكاشفة:

> إنكم تطلبون تدبير الحاضر بالماضى، وتقولون إن الناس لايمكنهم فهم الكتب إلا بواسطتكم. ولذلك تفسرونها وتضعون رأيكم فى هذا التفسير موضع الحقيقة الثابتة التى لايجوز مسها بدل أن تتركوا الناس يفهمونها كما تسوقهم فطرتهم... فلماذا تجعلون أنفسكم بين الله والناس فى منزلة الوسيط والمدافع عن الدين أى عن الضمير البشرى؟ من أقامكم وسطاء ومدافعين عن هذا الضمير؟ دعوا البشر يعيشون بملء حريتهم الروحية، فإن كتبهم الدينية بين أيديهم. وضمائرهم إذا لم تفسدوها بالجدل والمماحكة والأهواء فإنها لاتقرأ فيها إلا الحقائق الأزلية ومبادئ الإخاء البشرى. ولاتقولوا نحن نرشدهم فإنكم بشر مثلهم، أى فيكم جميع أهواء البشر الصالحة والفاسدة وهذا الإرشاد لايقبله البشر إلا من الملائكة... فدعونا ولاتقفوا بيننا وبين الله لتجبرونا على أن نفهم حياتنا وكتبنا وإلهنا ومصالحنا كما تريدون أنتم.

ولكى يدلل الشيخ على ما يقول فإنه يشير إلى محاربة دعاة الدين بعضهم وبعض وتكفير أصحاب المذاهب المخالفين لهم، وما أدى إليه ذلك من حروب ومذابح، انتهت إلى كوارث الدين منها برىء، شأنه شأن العلم الذى استغلته طائفة متعصبة لتحقيق أهدافها غير العادلة. وحين يؤكد الشيخ الكيفية التى يستغل بها البعض الدين لاستغلال البشر وظلمهم، كالعلم سواء بسواء، فإنه يصل الاثنين (العلم والدين) بقضية العدل الاجتماعى، بالقدر الذى يصلهما بقضية الحرية، باسم الإنسانية والإخاء البشرى، وضرورة الدولة المدنية التى تستبدل بالتعصب التسامح، وبالظلم العدل، وبالقمع الحرية، مؤكداً رسالته التى هى رسالة فرح أنطون. أقصد إلى الرسالة التى صاغها فى رده على خصومه، فى معركة كتابه عن ابن رشد، بقوله:

> إن الوفاق فى بلادنا بين عناصرنا لايمكن إلا بمراعاة الوسط الجديد الذى صرنا فيه، لأن الوسط الماضى قد تغير علمياً واجتماعياً وسياسياً. وهذا الوسط لابد أن تجتمع فيه جميع المذاهب والآراء والأفكار. وبناء على ذلك لاسبيل لدوام الوفاق بين الجميع إلا بإطلاق الحرية المطلقة لجميع المذاهب والآراء والمبادئ والأفكار من أى نوع كانت. وهى من تلقاء نفسها، متى تركت لذاتها، ولم تكن هناك شهوة دينية تحركها، تتفق وتتجه إلى غرض واحد، وهو الخير، أى محاربة الرذيلة والشناعة والشرور فى الأرض، من أى مصدر وردت وبأى صورة كانت.

النص الأزرق:
هل الرواية رجل أبيض

عبدالله محمد الغذامى*

ـ ١ ـ

هل الرواية رجل أبيض...؟!

لقد أفلح الرجل الأبيض بأن يستثمر المعطى الحضارى الإنسانى ويستجمعه تحت إرادته عبر جهود جبارة امتدت مدى التاريخ كله ليصل مجهود الرجال ويثمر عن ترتيب البيت الإنسانى ترتيبا هرميا يقف على قمته رجل أبيض فصارت الحضارة ذاتها رجلاً أبيض واتسمت بهذه السمات.

وهذا أمر ما تم إلا بواسطة عمليات تهميش متواصلة أدت إلى فرز الأدوار وتمييز الأجناس والأعراق، وانتهت إلى نشوء مركزية حضارية ذكورية أولاً، ثم بيضاء بعد ذلك.

ولقد كان السرد أحد هذه المستخلصات الثقافية؛ إذ إن السرد فى الأصل لم يكن سوى ذلك الجانب الأنثوى فى الخطاب اللغوى. فالأصل أن الحكاية أنثى، تنتجها المرأة وتعيش فيها وبها، تاركة الفلسفة والشعر والكتابة للرجل. ولعل مثال (ألف ليلة وليلة) أصدق الأدلة على أن الحكاية كائن أنثوى. غير أن الأمر لم يدم على حاله الأولى وجاء الرجل الأبيض يمد يده إلى مملكة الحكى ويبتكر «فن الرواية» ويتصدى الرومانسيون من الرجال البيض الأوربيين ويحولون الحكى من الشفاهية والفطرية إلى التدوين والكتابة، ومن الجماعية إلى الفردية، ويخطفون بذلك الحليب من ثدى الأم إلى علب المصانع، ويطبعون عليه علامة تجارية خصوصية. وبذا جاء (المؤلف) وجاء (الكتاب) وجاءت التسمية ومعها العنوان وحقوق الفرد وحقوق النسب، حيث النسب مشروط بالأب وموسوم بالسلالة المذكرة.

من هنا، صارت الرواية رجلاً أبيض، وهى فى الأصل حكى منتم للكائن الفطرى، كائن جماعى وإنسانى (أنثوى).

* أستاذ النقد والنظرية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض.

ـ ٢ ـ

اللفظ ذكر والمعنى أنثى

هذا ما يبدو عليه أصل الأشياء [١]. غير أن الفلسفة (ومعها علم البلاغة والمنطق) جاءت لتخطف المعنى وتؤطره وتدخله في عبودية تامة للفظ. ويتم تدجين المعنى وترويضه وحبسه في بيت الطاعة ليكون خاضعاً خضوعا تاماً للفظ لا حياة له إلا به، حتى صار اللفظ قوّاماً على المعنى ووصيا عليه.

وعبر هاتين الحادثتين، حادثة خطف الحكي وتحويله إلى جنس كتابي وملكية خاصة، وحادثة تدجين المعنى ودمجه تحت مظلة اللفظ، جاء فن الرواية ليكون نوعاً أدبياً متلبسا بالذكورة ومنقاداً لشروطها، حتى إن المرأة ذاتها صارت تستقبل السرد الروائي بوصفه فعلاً من أفعال الرجال. ومثالاً على ذلك نرى في رواية (وداعاً للسلاح) أن جوديث فيترلي تشير إلى تساقط دموع القارئات ليس حزناً على المرأة التي ماتت وإنما هو حزن من أجل فردرك هنري، البطل الذى أظهره النص بوصفه ضحية لظروف كونية. وكما تقول جوديث فيترلي فإن دموع النساء تسيل من أجل الرجال [٢].

لقد كانت دموع الخنساء في القديم من أجل الرجال. وهاهي المرأة تذرف دموعها أمام المشهد السردي من أجل الرجال ـ أيضاً ـ ذلك لأن الرواية قد سرقت من المرأة حتى صارت متعة السرد متعة ذكورية ـ كما تلاحظ لورا ميلفي [٣] ـ وجرى تدجين المرأة وتدريبها لكي تقبل بهذا الشرط الثقافي، وظلت المرأة معزولة وغائبة عن السرد بوصفه رواية ذكورية وكتاباً للرجال. أولاً، لأن المرأة ظلت في إطار الأمية بعيدة عن مهنة القراءة مثل بعدها عن مهنة الكتابة بوصفهما مهنتين ذكوريتين. وحينما تدربت المرأة على القراءة لم تتدرب أن تقرأ بما إنها أنثى ولكنها صارت تقرأ بعيون ذكورية ـ كما لاحظت الباحثة (كولودني) [٤].

ـ ٣ ـ

هذه خلفية ثقافية تشير إلى أن لدينا ثلاثة عناصر جوهرية هي فن الحكي، وسؤال المعنى، ومعضلة القراءة، وهي أمور ثلاثة انتهت حضارياً وثقافياً بأن صارت مركزيات ذكورية عبر الاستثمار أولاً، ثم الاحتكار ثانياً.

وكما استولى الرجل على الشعر في قديم زمانه وحوله إلى فن فحولي متعالٍ، فإنه ـ أيضاً ـ قد استولى على السرد ودجن المعنى ووجه فعل القراءة، واصطبغ ذلك كله بصبغة التذكير مع تغييب تام للمرأة.

ولكن، وكما أن لدينا حادثة ثقافية أظهرت فيها المرأة القدرة على تهشيم عمود الذكورة، وهي حادثة حركة قصيدة التفعيلة التي بها تمكنت نازك الملائكة من تحطيم فحولية الشعر، ومن ثم دفعت نحو «تأنيث القصيدة» [٥]، فإننا هنا سنشير إلى حادثة مماثلة سعت فيها المرأة إلى أن تلعب لعبة التأليف لكي تهشم المركزيات الثلاث: مركزية السرد، ومركزية المعنى، ومركزية القراءة. وإذا ماتهمشت هذه المركزيات فإننا سنجد أن أذكى ألاعيب مواجهة التأليف الذكوري هي في لعبة (اللاتأليف) تحت غطاء التأليف. وهذا ـ في زعمي ـ ما تفعله رجاء عالم في مشروعها الكتابي المثير للحيرة والدهشة، إذا ما قرأناه بشروط الثقافة السائدة. أما إذا نظرنا إليه من منظور مختلف فسوف نجد فيه علامة على وعي ثقافي يتحرك من تحت أسوار قلعة الثقافة الذكورية، ومن وراء ظهر الإمبراطور الفحل.

ـ ٤ ـ

إن التحول من السرد الشفاهي إلى السرد الكتابي كان تحولاً ثقافياً من التأنيث إلى التذكير. فالحكاية صارت (نصاً) وهي نص مكتوب، ومكتوب من قبل مؤلف محدد. وهذا المؤلف رجل. وإن كتبت المرأة ـ وهو أمر نادر في البدء ـ فإنها تكتب حسب شروط الكتابة. والكتابة فن من فنون الذكور، مطبوع بالذكورة ومنغرس فيها. وهذا مايمكن ملاحظته على أعمال الروائيات من النساء في الغرب، كما لاحظ إدوارد سعيد مثلاً على جين أوستن وتعزيز خطابها الروائي للمعطيات الإمبريالية [٦].

ومن هنا، فإن «الحكاية» لم تتحول إلى «نص» فحسب، ولكنها بسبب هذا التحول صارت خطابا ذكوريا

يتمثل فيه النسق الفحولى فى مركزية ثقافية واجتماعية ولغوية تفرض نفسها على قارئ وقارئة النصوص الروائية، حتى صار ذلك سنة من سنن الأدب، وعرفاً من أعرافه. فالرواية نص مكتوب فى كتاب ذى غلاف وعنوان، ويحمل اسم مؤلفه وناشره. وهنا تأتى رجاء عالم لتصدر أول أعمالها فى كتاب لايحمل عنوانا ولا اسم مؤلفة ولا دار نشر، كتاب لايتصف بصفات الكتب المعتادة والمسماة بالروايات.

كما أن من سنن الكتابة أن تأتى من فصول متتابعة تبدأ من الأول وتتصاعد فى الترقيم، غير أن رجاء عالم تأتى بعملها هذا بادئة من النهاية حيث تحمل الصفحات الأولى الرقم (٢٩) ويليه (٢٨)، وتستمر فى التنازل حتى نصل للرقم (١) فى صفحة ١٩٧، وأخيراً نصل إلى (صفر) فى الصفحة ٢٠٥. وهى نهاية الكتاب.

هذه هى رواية رجاء عالم الأولى ذات المسمى (أربعة/صفر) [٧]، وفيها تسير أمور الترقيم من الأعلى إلى الأدنى؛ من (٢٩) بداية إلى (صفر) نهاية، مع إهمال الغلاف الأول أو وجه الكتاب أية إشارة دالة عليه: ويأتى العنوان واسم المؤلفة على الغلاف الخلفى من الكتاب.

وحينما ندخل فى لعبة النص نشاهد الرقم (أربعة) يمثل أمامنا بوصفه بطل النص، فهو المتحدث الوحيد وهو القائل عن نفسه: أنا دوماً كنت أربعة (ص ٦٢). ولن يفوتنا المعنى الرمزى لهذا الرقم، إذ إنه رقم ظاهره التأنيث وباطنه التذكير، وعلى الرغم من أنوثة الرقم لفظياً وكتابيا إلا أن الإحالة إليه لغويا تكون بضمير المذكر. وهنا، نفهم معنى كلمة «أنا دوماً كنت أربعة»، حيث إن ذلك إعلان عن حال التأنيث، ومكانة المؤنث ثقافياً حينما يعامل بشروط التذكير.

والأصل الأنثوى هنا يحال إلى تذكير؛ مثلما أن نظام الترقيم يبدأ من أعلى وهو الأصل ثم يتدنى إلى الأسفل وهو الصفر؛ ولذا صار العنوان فى الخلف وليس على الوجه.

ومثل ذلك، تكشف الرواية عن أجساد بلا أجساد. فالجسد التام جسديا يبدأ فى فقدان أعضائه واحداً تلو الآخر، وهذا البطل (أربعة) يفقد قدمه ثم أصابعه ويفقد عينيه (ص٥٤) ويعلن عن انقطاع نفسه (ص ٦٤) ثم يفقد صوته (ص ٦٩)، وبعد ذلك يفقد لونه وسمعه (ص ٧٤) ويعلن أن قدميه صارتا كالقطن (ص ٧٨).

إنه جسد بلا جسد، وشئ لاشئ و (أربعة ليس بندقية ولا رجلاً ـ ص ١٩٦).

وبما أنه جسد بلا جسد، فإن النص نفسه نص بلا نص، لأن الحكاية ليس فيها حكاية. وهم يريدون حكاية ويريدون قصة، ولكن من هم هؤلاء المدعوون بهذا الاسم الغريب: (هم) أين (هم) ومن (هم) [٨].

هذا الضمير المخيف يواجه الأنت ويرعبه، ولكنه يأتى بلا قصة وبلا حكاية وليس له اسم. وليس لدى (أربعة) اسم يدعو (هم) به. ليته يأتى بلا اسم (ص ٤٧). وليته يأتى بلا قصة، غير أنه يحتاج إلى اسم وإلى قصة.

وبما أن القصة لاتأتى إلا إذا كان لها قصة، والجسد لايكون إلا عبر جسديته، وبما أن أربعة لايملك اسماً ولا قصة فإن مصير كل شئ يؤول من الكمال والأصل إلى النقص والتفتت ويحدث تحطيم المدرسة وتكسير الأبجدية، وبعثرة الأرقام وتفريغ المنزل من ساكنيه ثم يجرى إحراق القرية.

كل هذا يجرى فى رواية رجاء عالم (أربعة/صفر)، وهذا يفضى إلى أن تكون الرواية فى كتاب بلا عنوان؛ أى فى كتاب غير مكتوب، أو فى نص غير مسرود.

وهذا بالضبط مافعله الكاتبة هنا: إذ إنها تقدم لنا رواية تتجاهل كل شروط النص الروائى وأعرافه، وهى هنا تفعل ذلك عن تعمد وقصد من أجل إرباك النص السردى، ونزع السردية من السرد، والانكتابية من المكتوب. وبما أن الرواية رجل فإن المرأة تتحول إلى نص غير نصوصى، وإلى سردية لا حكاية فيها، والرقم أربعة يفقد أنوثته عبر إحالته إلى ضمير مذكر.

أشير إلى أن الكاتبة تقدم متعمدة على تكسير السرد وتهشيم الحكاية، قاصدة الإرباك وبعثرة الأوراق، وأقدمت على إحراق كل ماهو رمز كتابى ذكورى كالمدرسة، والأبجدية، والأرقام، ونظام الكتابة، كالعنوان والمؤلف، لكى لايجد السارق مايمكنه أن يسرقه على طريقة الدفاع بالأرض المحروقة.

هذه إحدى وسائل الكتابة النسوية التى دخلت إلى تقاليد الكتابة فاكتشفت أنها تقاليد ذكورية، فلم تجد بدأ من حرمان الرجل من متعة السرد حينما رأت أن السرد لايملك متعة سوى متعة الرجل.

ـ ٥ ـ

مالم يكتب لايوجد

إذا كنا نقر بأن الخطاب العالمى المعاصر ليس سوى قمة هرمية ذكورية أو هى (رجل أبيض)، وهذا هو نهاية مطاف الحضارة البشرية من حيث هى راهن مائل، فإننا ولاشك سنجد أن قراءة رواية (أربعة/ صفر)، لرجاء عالم، تفضى إلى مواجهة مع هذه الهرمية الفحولية البيضاء. وبما أن الأمر كذلك، فإن الهامش ليس أمامه سوى واحد من حلين، إما أن يندمج فى مظلة الهرم الذكورى الأبيض، وهذا حدث ويحدث باستمرار، أو أن يبحث عن لونه لكى يستعيد جناحه، وهذا ماحاولته جماعات السود فى أمريكا وجماعات الحركات النسوية، وهو ماتشتعل به هذه الرواية من حيث هى سؤال ودعوى. (فالعصفور يحتاج جناحاً.. لكنه.. لكنه.. قطعاً يحتاج لونه الأزرق أولاً، ص ٧٧)، وفى سبيل البحث عن لونه الأزرق يكتشف (أربعة) أنه ليس بندقية ولا رجلاً (ص ١٩٦)، وهنا يفقد صورته واسمه ويبدأ بفقدان أعضائه واحداً تلو الآخر ويصبح فجأة (ولد المرأة ـ ص ص ١٥١، ١٦١، ٢١٠) وبما أنه كذلك فإنه يصبح خارج الدائرة.

ماذا يفعل من هو خارج الدائرة...؟!

فى هذه الرواية نجد حلاً أنثويا لمعضل الهامش الواقف خارج الدائرة. والحل هو أن تدخل الدائرة فيه (ص ص ٨٠ ـ ٨١). هذا هو الحل الذى سيحتوى العالم بدلاً من أن ينطوى هو فى العالم.

من هنا، تأتى الرواية لتقدم العالم بوصفه نصاً غير قابل للانكتاب ومالم يكتب لايوجد (ص ١٣).

وبما أن مالم يكتب لايوجد، فلابد للرواية أن تثبت أن الرواية بوصفها رجلاً أبيض هى عالم غير مكتوب، وإن انكتب بواسطة اللفظ التقليدى. ولهذا، فإن نص (أربعة/ صفر) يأتى ليسلب السرد من الرواية، والمعنى من اللفظ، والمقروئية من القراءة، وكأنها تأخذ أسلحة الثقافة الذكورية وتجردها من ذخيرتها. وماجدوى بندقية لا رصاصة فيها، خاصة إذا ماجاء (أربعة) بوصفه لابندقية ولا رجلاً؟

وبما أن فعل القراءة هو ثقافيا صنيعة ذكورية، فإن القراءة ذاتها رجل. ومن هنا. جرى تجريد هذا الفعل من فاعليته، وصرت تقرأ اللفظ وتقرأ المكتوب ولا تخرج منه بدلالة. وهنا يأتى الحارس ليجد نفسه بلا محروس حيث لايحرس الحارس (ص ١٩٦)، وتتحول عمليات الكتابة والقراءة إلى فعل وهمى؛ إذ كيف تصطاد الأشباح (ص ٣٧). إن رواية (أربعة/صفر) نص ليس للقراءة ـ كما نعرفها ـ ليس ممتعاً وليس سهلاً وليس جلياً. إنه نص معقد وغامض وملغز ـ بالتعمد والقصد ـ قصد اللامقروئية. وأنت لاتقرأ هذا النص للقراءة والفهم أو الاستمتاع وإن طلبته، لذلك، فلن تجد بغيتك.

إنك تقرأ لغزاً وعليك حل اللغز أو تقبله كعملية إلغاز.

هو نص قصد منه إثارة الحيرة والإرباك. ومن يفلح فى متابعة النص، إلى آخره، سيجد نفسه يتواطأ بالتدريج مع النص ضد كل ماهو عرفى ومعهود فى نظام الكتابة، مما يعنى أنه نص يسعى إلى تثوير القارئ والقارئة، ليسخرا مع النص من أعراف الثقافة وأنظمتها حينما يجرى كشف لغة هذه الثقافة، وفضح أنساقها،حينما تعجز عن أن تعنى أو تحكى أو تعيد اللون الأزرق لصاحبه أو لصاحبته.

وإذا كانت (الدائرة) عاجزة عن أن تنفتح لمن هو أو هى خارجها، فإن العجز هنا هو عجز الدائرة لاعجز الخارجين الممنوعين من دخولها. ولن تجد الدائرة بدأ من أن تتنازل عن غلوائها وتسعى هى إلى الدخول فى رحم المنبوذين. ومالم يتم ذلك، فإن النظام الثقافى سيظل عاجزاً وقاصراً ومعرضاً لهجمات المنبوذين، كما فعلت هذه الرواية حينما عرت هذا النظام، وكشفت عن عجزه، وعن عدم قدرته على الانكتابية (ومالم يكتب لايوجد).

هوامش:

١ ـ حول ذلك انظر: عبد الله الغذامي: **المرأة واللغة** ٧، ١٦ الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء ١٩٩٧.

٢ ـ انظر:

J. Fetterly, **The Resisting Reader**. Bloomington: Indiana University Press, 71, 1978.

٣ ـ انظر:

L. Mulvey, **Visual and Other Pleasures**, Bloomington: Indiana University press. 1989, 14 - 26.

٤ ـ نقلا عن:

J.Culler, **On Deconstruction**, Ithaca, NewYork, 1982, 51.

٥ ـ انظر بحثنا (تأنيث القصيدة)، مجلة **علامات**، ديسمبر ١٩٩٦، ص ص ٧ ـ ٢٢. جدة، النادى الأدبى الثقافى، ونشر كذلك فى مجلة **فصول**، صيف ١٩٩٧، ص ص ٦٦ ـ ٧٢.

٦ ـ انظر :

E. Said, **Culture and Imperialism,** London: Chatto and Windus, 1993.

٧ ـ رجاء عالم: **أربعة / صفر**، النادى الأدبى الثقافى، جدة، ١٩٨٧ .

٨ ـ يتردد الضمير (هم) كثيراً، انظر الصفحات: ٦٠، ٦٣، ٦٨، ٦٩، ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٩.



في السيرة الذاتية النسائية

محمد البعري*

إن السؤال الأكبر الذي لم يحلّ قط ولم أتمكن من الإجابة عليه على الرغم من ثلاثين سنة قضيتها في البحث في نفسية المرأة هو: ماذا ترغب فيه المرأة؟.

(فرويد)

لفتت السيرة الذاتية أنظار نقاد الأدب من زمن حديث نسبيًا، إذا ما قارناها بغيرها من فنون الأدب كالرواية والشعر. وعلى حداثة الاهتمام بالسيرة الذاتية، بصفتها فنًا أدبيًا أراده النقد أن يكون قائما بذاته، أثارت - ربما بسبب هذه الإرادة نفسها - جدلا واسعاً بين النقاد. لعله يرجع إلى استحواذ شبيهتها الرواية بمعظم النقد، بل برؤيته لعالم الأدب والإنسان. ألم يُنظر إلى الرواية على أنها - وحدها - مرحلة البورجوازية من تاريخ البشرية؟(١). فأين السيرة الذاتية من هذه المرحلة أو من غيرها؟ إنه يكفي أن نتصفح ما كتبه الفرنسيان فيليب لوجون (في كتابه: ميثاق السيرة الذاتية) وجورج ماي (في كتابه: السيرة الذاتية)(٢) لندرك الصعوبات التي جابهها النقاد في تحديد مميزات السيرة الذاتية واستخلاص علاماتها وبيان خصوصياتها؛ أي كل ما من شأنه أن يمكنها من أن تمتاز من الرواية ومن الشعر، بما تتضمنه من مكونات الجنس الأدبي القائم الذات(٣).

وإذا كانت الصعوبة في تحديد «وضع» للسيرة الذاتية بين غيرها من أجناس الأدب قائمة باعتراف النقاد، فإن الأمر يبدو أشد عسرا إذا مارام القارئ النفاذ إلى هذه الظاهرة الأدبية من زاوية جنس المؤلف، أعني السيرة الذاتية الرجالية والسيرة الذاتية النسائية. ويزداد الأمر تعقدا إذا تعلق بالأدب العربي.

فالسيرة الذاتية الحديثة ظاهرة غربيّة بالأساس، حسب طرح جورج ماي على الأقل (٤). وأكثر من هذا كله، أن أي حديث في أدب المرأة العربية، إذا طمح إلى أن يتّصف

* كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس .

بالجديّة، لابد أن يخوض فى مسألة المرأة ذاتها، قبل أن يتناول أدبها بالتحليل. وإذا كان عنوان هذا البحث هو «فى السيرة الذاتية النسائية» فإن موضوعه يتطرق فى الحقيقة إلى غياب هذه السيرة، أو على الأقل إلى ندرة حضورها مقارنة بالسيرة الذاتية الرجالية أولا، ثم بالرواية والشعر النسائيين ثانيا. كما يتطرق بإيجاز - فى بيان سياق الحديث فى بعض المنجز منها، وبالذات (رحلة جبلية، رحلة صعبة) لفدوى طوقان - إلى الإلمام ببعض الخطوط العامة لهذا المنجز، وبعض من خصائصه؛ ذلك أن السيرة الذاتية النسائية فى الأدب العربى تبقى - حسب القراءة الأوليّة - مشروعا كبيرا لما يكتمل.

ولسنا ندّعى الإجابة عن الأسئلة المطروحة حول وضع السيرة الذاتية النسائية، وإنما سنحاول البحث فى بعض الأسباب التى تحكمت فى هذا اللون من الأدب النسائى العربى. وإذ نذكر هذا، فإننا نقول إننا على وعى تامّ بأن عناصر السيرة الذاتية منبثّة - إن لم تكن مستوفاة - فى ثنايا كل الكتابات النسائية: فى شعر نازك الملائكة وفدوى طوقان، وفى روايات ليلى بعلبكى وكوليت سهيل وليلى عسيران وغادة السمان وعروسية النالوتى ونوال السعداوى... إلخ، وفى المذكرات والأحاديث الصحفية، وفى غير ذلك وهو كثير[٥]. إلا أن هذا البحث يقتصر على «جنس» السيرة الذاتية بمضمونها الحديث كما حدده فيليب لوجون فى كتابه المذكور أعلاه[٦]. وكما يتضح مثاله فى مؤلف فدوى طوقان، ذلك أن هذا اللون من الكتابة - وقد عرف منه الأدب العربى الحديث نماذج فنية راقية، لكنها رجالية فحسب - هو الذى يرتكز فى عمقه وفى بنيته على ذات المؤلف نفسه، رجلا كان أو امرأة، وعلى كشف أبعادها وخفاياها، وعلى تجريدها من لبوس المواضعات الاجتماعية وقيم الأخلاق التى من شأنها دائما إضفاء ستار كثيف دون حقيقة الذات وأغوارها. إنه، بالاتساق الكبير بين مرجعياته الخارجية، أى الواقع التاريخى الذى يمكن أن نميزه باسم العَلَم[٧] ومكوناته الفنيّة الداخلية يجنح للتماهى مع ذات المؤلف بصفته فردا تاريخيا هو عبارة عن منظومة من الأحداث المتصلة بالزمان والمكان والمميزة له عن غيره، فيقتصد تبعا لذلك فى اللجوء إلى دواعى الخيال مستجيبا لمتطلبات واقع الفرد التاريخى. ولعمرى، إنه من الصعب على المرأة العربية - فى ظرفها الحالى - أن تخوض مثل هذه التجربة.

وتقتضى ضرورة البحث أن نبدى بعضا من الملاحظات العامة، هى فى الحقيقة أقرب إلى البديهيات التى صار الباحثون يتداولونها كلما تناولوا مسائل «الجنس» فى الإبداع الأدبى، خاصة منه السيرة الذاتية وبالتحديد هوية «الأنا» بصفته مؤلفاً - سارداً بطلاً، هذا الأنا نعامله الآن على أنه مذكّر، وهو يتخذ - فى اللغة العربية مثلا - خانة هى أقرب إلى وضع الحياد منها إلى الوسم بأحد الجنسين لولا تمييز الإسناد فى النحو العربى. هذه الملاحظات نوجزها فيما يلى:

أولا: هناك ظاهرة، تفترض مبدئيا لا جنسية الأنا فى السيرة الذاتية، فى المستوى النظرى على الأقل، وهى تتمثل فى اتحاد المرأة والرجل فى مواقفهما الوجودية الأساسية؛ إذ لا يوجد أىّ فرق بين الجنسين فى الوعى بالموت - الحقيقة الوحيدة - ولا فى الحيرة الوجودية، ولا يوجد فرق بينهما فى الوعى بالزمن وبالتاريخ وفى الإيمان بالله، أو بالقوى الغيبيّة بصفة عامة ولا فى التساؤل حول الغيب وحول معنى الحياة[٨] وبعبارة موجزة لا يوجد فرق بين الرجل والمرأة فى كل ما يخصّ العوامل الإنسانية العميقة التى تكمن وراء إنشاء السيرة الذاتية للفرد.

ثانيا: مما تفسر به السيرة الذاتية تفسيرا نفسانيا أسطورة العودة إلى الرحم. إن إنشاء السيرة الذاتية فعل عودة إلى الأصل، إلى الرحم، فعل شبيه بفعل العودة إلى الزمان الأول - زمان البدايات، زمان الخلق. وترى بياتريس ديبى أن الأساطير رصيد مشترك للإنسانية، تنتمى إلى الرجال كما تنتمى إلى النساء. إنها النسيج الكبير الذى يغطّى الإنسانية جمعاء، إلا أن الرجال والنساء لا يتخذون منه الثياب نفسها. كما ترى أن الأسطورة الأساسية للسيرة الذاتية هى طبعا أسطورة العودة. إلا أن المسافة التى تقطعها المرأة لتعود إلى طفولتها تبدو مختلفة عن مسافة الرجل. ولعلها تحظى بإمكانية عيش أحاسيسها الأولى بصفة مباشرة دون أن تقطع مسافة حقيقية. إن الرجل يتذكر ما مضى. أما المرأة فتجد دائما ما هو حاضر[٩]. نقول، إذن، إن اشتراك الجنسين فى

عيش هذه الأسطورة من شأنه أن يسوّى بين حظوظهما فى إبداع السيرة الذاتية بل لعله أن يرجّح كفة المرأة فى ذلك.

ثالثاً: فى خصوص الجنس الروائى النسائى تكاد آراء النقاد تجمع على أن الرواية النسائية تفتقر إلى البناء الحقيقى للحدث وإلى بناء السرد، وترتكز فى عمقها على دفق الإحساس، وكأنها بهذا تستدعى لغة هى لغة ما قبل الحضارة، لغة أصل الوجود. إن المرأة الروائية تحوّل الحدث فى أغلب الأحيان إلى حسّ. ويظهر ذلك فى الحماس الدافق فى تكرار الصوت والكلمة على حساب البناء السردى. ومعنى هذا أن البناء الروائى ينجذب شيئا فشيئا نحو السيرة الذاتية، كما كنا أشرنا إليه أعلاه. بل تلاحظ بريجيت لفار، بخصوص الكتابات النسوية عامة أنها وسيلة للارتداد إلى الاحتفال بجسد الأم، ومن هنا انتشار لغة الجسد والأحاسيس والاحتفال باللفظة على حساب بناء الجملة. كما تلاحظ نزعة جارفة إلى اللجوء إلى الطبيعة التلقائية وكأنها الطبيعة الساحرة (بمفهوم السحر والمعجزة) (١٠).

وإن القارئ ليلاحظ، لدى فدوى طوقان ـ هذه المرأة فى سيرة ذاتية حقيقية ـ لجوءاً أسطوريا إلى الطبيعة التى أصبحت بالنسبة إليها مخلّصا حقيقيا، كما أن حضور أمها، بجسدها، على قدر كبير من النصاعة، بعكس الأب.

رابعا: يحدّد النقد جملة من الدوافع النفسية والاجتماعية الكامنة وراء إنشاء السيرة الذاتية، منها توضيح المواقف وتصحيح الأوضاع والثأر لظاهرة ما وشكوى الانصياع، والامتثال لدواعى الضمير الدينى وغير ذلك. والمعروف أن الانصياع سيطر على وضع المرأة العربية طيلة تاريخها؛ إذ إنها عاشت غالبا القهر والانغلاق والاضطهاد، أو حسب عبارة فيرجينيا وولف: «تلك الممرات المظلمة فى التاريخ» هذا الوضع، صورته فدوى طوقان بكثير من الشفافية الفنيّة، وبكثير من النقمة والثأر كذلك فى قولها:

> فى هذا البيت، وبين جدرانه العالية التى تحجب كل العالم الخارجى عن جماعة الحريم الموؤودة فيه انسحقت طفولتى وصباى وجزء غير قليل من شبابى(١١).

نضيف إلى هذا، أنه من بين مظاهر المدّ الحضارى الأوربى، فى المجتمع العربى الحركة النساوية (Féminisme) التى اجتاحت الغرب والعالم، والتى اجتهدت فى ردّ الاعتبار إلى المرأة بصفتها إنسانا يقف والرجل داخل التاريخ، ففتحت لها بذلك آفاقا رحبة. ولم تكن أسماء: كيت ميلّت وفيرجينيا وولف وسيمون دبوفوار مجهولة لدى المرأة العربية. إن كل ما سبق ذكره، من شأنه العمل على ازدهار السيرة الذاتية لدى المرأة. فلمَ لم يحدث ذلك إلاّ فى الأقل؟

تقول فدوى طوقان:

> وخرجت بنت الحياة إلى أمّها الحياة وكانت صادقة كل الصدق فطالعتها بوجه طبيعى أصيل هو الوجه الذى يصرّ المجتمع بقوانينه وتقاليده الصارمة على تزييفه، وإضفاء قناع كاذب عليه. ولم تكن بنت الحياة أنانية، أخذت وأعطت وكان العطاء قانونها فى الحياة تعمل به. فقد كان جزءا لا ينفصل من طبيعتها...(١٢).

فهل خرجت المرأة العربية فعلا بواسطة سيرتها الذاتية؟ إنه من الصعب أن نقرّ بذلك، إذا استثنينا قلة قليلة من الكاتبات. ورغم ذلك، فلعله يوجد من المآخذ على كتاباتهن ما يؤكد ضيق نطاق السيرة الذاتية.

وإذا كان البحث يتطلب تفسيرا لذلك، فإننا نوجز هذا التفسير فى جملة من الملاحظات، لعل أولاها أننا إذا اختزلنا السيرة الذاتية ـ وإن كان الاختزال مخّلا ـ فى أنها لغة الجسد وتاريخه، ونعنى بالجسد هنا لا الجسد الرمزكما يتبدّى فى الرواية والشعر. وإنما الجسد الواقع المرجع، وفى أنها لغة العاطفة والطموح والآمال الشخصية الخاصّة بالذات، تنشَر فى الناس بصفة مباشرة وعلنية، قلنا إن هذه اللغة فى الحضارة العربية الإسلامية مرت عبر مفاهيم ليس من السهل على المرأة أن تخترقها أو أن تستغلها لذاتها. إن الوجه الثقافى ـ للجسد طاغ على جانبه البيولوجى الموضوعى، ولذلك أحيط بسياج من المحرمات. واخترعت له لغة خاصّة هى لغة المجاز: «إن هذا الجسد ليس مسلحا لكى يواجه كلمات الآخرين» كما تقول آسيا جبار، وإن كانت تعنى لغة

المستعمر الفرنسى. ولعل قولها، رغم ذلك، يوحى باحتكار الرجل حق الحديث فى الجسد. وتقول مونيك فادان (Moniqe Gadant) فى سياق الحديث عن كتابات آسيا جبّار:

أن يتكلم المرء، أن يكتب فى الجمهور باسمه، هو بالنسبة إلى المرأة اختراق مزدوج، بصفتها فردا تجريديا، والحال أنها فى الواقع موضوع جميع المحرمات، إنها الكائن الذى لا ينبغى الحديث عنه ولا رؤيته، ولا معرفته، إنها تمرّ غير مرئية....(١٣).

إن المخيال العربى الإسلامى، فى مستوى الفنّ وعلى صعيد القيم الأخلاقية، نزّل المرأة وجسدها منزلة تكاد تكون مطلقة. إنها منزلة «الدرّة المكنونة» بل منزلة المرأة ـ الأسطورة التى:

لم تمشِ ميلا ولم تركبْ على قتَب

ولم تَر الشمسَ إلاّ دونَها الكلل

فكيف لهذه «الدرّة المكنونة» أن تخترق المحرّمات بكشفها عن ذاتها؟ وكيف لهذه المرأة ـ الأسطورة أن تتبدّى فردا اجتماعيًا تاريخيًا؟ إن الصّدَف يأبى، أن يتشظّى رغم جهود بعض المتميزات من الأديبات. ولقد تمتّعت فدوى طوقان فى سيرتها الذاتية بقدر كبير من الشجاعة والصراحة، وبحظ وافر من الصدق والإيمان بالإنسان، ورغم ذلك يحسّ قارئها بكثير من الالتواء إذا تعلق الأمر بالحديث عن الجسد، وعن مختلف العواطف التى تعتلج داخل صدر الأنثى المتفتحة على الحياة (نوضّح الأمر هنا بالقول إن هذه الظاهرة ليست خاصة بالمجتمع العربى، فقد عاب الناقد الفرنسى سانت بوف ـ مثلا ـ على مدام رولان حديثها فى أمور جنسية، لأنها... امرأة) ولقد صرّحت مرارا ـ وتصريحها يحسب لها ـ أنها تتعمد إغفال أجزاء من ماضيها. إلا أن ما باحت به يبقى دائما محل سؤال: فمن الجلىّ أنها صَدَقَت الحديث ووثّقته، واستشهدت بأحداث التاريخ العامة، وكذلك بالأشخاص حواليها، إلا أن قارئها يخرج من مؤلّفها بانطباع عامّ يلحّ عليه فيسرف فى الإلحاح. إنه انطباع معالجة الكيان الشبيه بالأسطورى. إن بطلة «رحلة جبلية، رحلة صعبة» رغم وثوق علاقتها بالواقع التاريخى تبقى مكتنفة الجوانب بعناصر الغموض. ولا نقصد بالغموض هنا الغموض التاريخى الذى يحدث فجوات فى علمنا بمنظومة حياة الكائن، بل الغموض الوجودى، غموض الكائن الذى يأبى مساكنة التاريخ والواقع البشرى. أيتعلق الأمر بإرادة واعية من قبل الكاتبة ذاتها، أم هو سمة أدب المرأة التى ترتد فى لا وعيها إلى زمن ما قبل التاريخ وفاء لصورتها الأسطورية العتيقة؟

أما ثانية الملاحظات بخصوص غياب السيرة الذاتية النسائية، فتتعلق بوضع المرأة العربية فى فنّ الأدب. فقد درج الأدب العربى، والشعر بالخصوص، على تغييب ذات المرأة. ونعنى بهذا الكلام أن المرأة فى الشعر العربى مثلث «الموضوع» .. لا أحد منا ينكر أهمية الغزل فى الشعر، وإن جوهر هذا الغزل حسبما نرى تعبير فنى عن ميول الرجل الجنسية التى أدت به إلى اتخاذ موضوع لميوله تمثل فى المرأة. وعندئذ كان جسدها ـ وهذا فقط بشفاعة من الشعر ـ مصدر الإلهام. وكان تاريخه وتطوره وحتىَ بعض خَوالجه العاطفية موضوع الفن الشعرى، وبالتالى ميدان التحديد القيمى لمفاهيم الأخلاق ومقاييس الجمال، ولكن من منظور الرجل فحسب. وبعبارة أخرى، جعل الشعر من المرأة ـ عروس الشعر كما كان يقال ـ «هى» مغيّبةً عن الوعى وعن التاريخ. وإذا كان الأمر على هذا النحو، فكيف لهذه الـ «هى»، الموضوع، أن تنقلب إلى «أنا» الذات الفاعلة فى ذاتها أوّلاً وفى التاريخ بعد ذلك؟ ثم كيف تستطيع أن تتوسل بلغة هى لغة الرجل أساسا فتبلغ بها هوية الذات التى طمست، أو كادت، على مختلف المستويات. إن هذه اللغة الذكورية من شأنها من ناحية أخرى أن تحول دون قدرة المرأة على بناء قصة ذاتها، أى على البناء السردى الذى تتطلبه السيرة الذاتية. إن الذات معطى تاريخى واقعى، والسيرة الذاتية إعادة بناء لهذا المعطى. وبما أن المرأة تعيش انشطاراً بين كونها ذاتا وكونها موضوعا أراده الرجل بقيمه وفنّه، فإن ذلك كله انعكس سلبا على السيرة الذاتية. ولعل عجز المرأة العربية، أو على الأقل عزوفها عن هذا اللون من الإبداع الأدبى، أى عن بناء قصة ذاتها، نابع من عجزها عن بناء تاريخ شخصيتها. وفى المثال الذى اعتمدناه فى هذا العمل

تجد أن فدوى طوقان تراكم ذاتها ولا تبنى قصة لها. فكثيرا ما تمتزج الأحداث بهذا التراكم حتى يصعب فى بعض الأحيان التمييز بين ما هو ذات وما هو خارج عنها. لقد صادفت حياتها الأحداث الكبرى فى فلسطين، وما هى بالأحداث التى يمكن أن تُغفَل، وإذ لست أدعو إلى أن تذوب ذات الفرد فى الأحداث العامة، إذ السيرة الذاتية ليست تاريخا عاما، فإنى ألاحظ - وقد لا أكون مصيبا - أن المؤلفة تكاد تزيح هذه الأحداث - على ضخامتها - لفائدة ذاتها. إنها تلقى عليها ظلالا من الغموض، وتجعل منها أطرافا تحوط محورا هو ذات البطلة. فهل يرجع الأمر إلى أن إعادة بناء الأحداث العامة تستدعى البناء السردى وهو على ما بيناه بالنسبة إلى أدب المرأة؟ أم إلى أن الصعوبة لا تزال قائمة فى تحديد هوية «أنا» المرأة: أهو ذات كما هو المفروض فى الكائن الإنسانى أم موضوع كما صنعته الثقافة العربية، وعندئذ لم يتيسَّر التمييز الكافى بين البطلة - على أنها ذات - والأحداث الخارجية، أو العالم الخارجى بوصفه موضوعا؟

تتعلق الملاحظة الثالثة بالمعطى الحضارى العامّ. فلا شك أن ازدهار السيرة الذاتية حديثا يعود إلى إرساء القيم الليبرالية فى الغرب. ومنها بالأساس قيم حرية الفرد واستقلاله عن جميع أوجه القسر ومؤسساته. الفردية، إذن، ظاهرة غربية ترجع كلّ أنواع النشاط إلى الإنسان ذاته. أما فى المجتمع العربى، فإنه رغم تسرب كثير من قيم الحضارة الحديثة، ومنها بالأساس الوجه الليبرالى، بقيت قيم ذوبان الفرد فى المجموعة أو فى الذات الإلهية مترسخة فى وجدان الأفراد. وبما أن السيرة الذاتية قائمة على الفردية، وعلى امتلاك الفرد لكل مقوماته الإنسانية بصفة مستقلة عن المجموعة، فإنها تبقى - لدى المرأة بصفة خاصة - مرتهنة بوضعها، بصفتها فردا غير مستقل، فردا لم يرتق بعد إلى مستوى المواطنة، سواء تعلق الأمر بما يسمّى المجتمع المدنى، مشروع المجتمع العربى الذى لمّا يكتمل، أو تعلق بالمنظومة القيمية التى لا تزال على قدر كبير من المحافظة. نحن نستعيذ بالله من كلمة «أنا» ولا يقول «أنا» إلا الشيطان. إن لهذا دلالته العميقة فى مدى تشكيل ملامح الفرد المواطن. بل تتساءل آسيا جبار باستنكار بما مفاده:

> كيف أقول «أنا» بما أن هذا قد يعنى الاستهانة بالقواعد الأمهات التى تشدّ مسيرة الفرد إلى الخضوع الجماعى؟(١٤)

أود أن أشير كذلك إلى عامل آخر. ولو فى شكل تساؤل: إن السيرة الذاتية تبقى فى نهاية الأمر جزءا من التاريخ، وإن كان على خصوصية شديدة ومعقدة، فهل يعود فقر السيرة الذاتية النسائية إلى فقر فى تاريخ المرأة العربية، بما أنها كانت - وربما لا تزال - مقصاة عن الفعل الذى تحقق به ذاتها؟ لعل المبدعين من الرجال الذين كتبوا سيرهم الذاتية كانوا يشعرون بأنهم فعلوا، وبأنهم فاعلون فى التاريخ فكانت كتاباتهم إسهاما فى هذا الفعل، وإن إشراق ذات فدوى طوقان فى سيرتها الذاتية يتجلّى بحق فى رواية قصة شعرها؛ إذ إن هذا الشعر كان بمثابة الحدث الذى ملأ كيانها، وإن قارئها ليدرك أنها بالشعر تسعى إلى تحقيق ذاتها. أفكانت تحسّ - ولو فى لاشعورها - بأنها تفعل - بالشعر - فى التاريخ؟ خصوصا إذا اعتبرنا معاناتها غير الشعرية (فى علاقتها بالمجتمع) فى سبيل تحقيق حدثها الشعرىّ؟ إن هذا التساؤل يرفد سابقه فى مسألة الفعل فى التاريخ.

وفى الختام أقول: إن هذا البحث تناول بإيجاز ظاهرة السيرة الذاتية انطلاقا من فعل الكتابة، أى من جهة المبدعة الباثّة، ويبقى التساؤل مشروعا حول جانب المتلقى: أى كيف يتلقى القارئ العربى - رجلا كان أو امرأة - النصَّ السيرذاتىّ النسائىّ؟

هوامش:

١ ـ فى كتابات جورج لوكاتش بالخصوص، وفى أدبيات الماركسية بصفة عامّة.

٢ ـ Philippe Lejeune, **Le Pacte Autobiographique**, Paris: Seuil, 1975. Georges May, **l'Autobiographie**.

(وقد عرّبه محمد القاضى وعبد الله صولة ـ بيت الحكمة ـ تونس ١٩٩٢)

٣ ـ يوجز جابر عصفور ظواهر التداخل الشديد بين الرواية والسيرة الذاتية فى فكرة: الحدود المرنة التى تسم السيرة الذاتية فتمكنها من ملامسة أشكال التعبير الفنّى الأخرى. انظر **مجلة العربى** عدد٤٧٠ ـ لسنه ١٩٩٨

٤ ـ انظر جورج ماى ـ المصدر المذكور، خاصة الفصلين الأول والثانى.

٥ ـ يقول عفيف فراج:

«إن صلة الرحم لا تنقطع بين الكاتبات وبطلاتهن. وعنصر السيرة الذاتية سافر الحضور والغناء الوجدانى الرومنتيكى دائم الدفق، وبقعة الضوء مركزة على شخصية الكاتبة البطلة بينما تبقى الخلفية الاجتماعية الواقعية غارقة فى الظل».

(**الفكر العربى المعاصر**، عدد ٢٤ ـ ١٩٨٥، ص ١٤٧ .

٦ ـ فيليب لوجون: المصدر المذكور، ص١٤، وما بعدها .

٧ ـ نقصد هنا: المؤلف صاحب السيرة الذاتية .

٨ ـ انظر بهذا الصدد مقال «Yvonne Pelle' Doue'l»، فى الموسوعة العالمية:

Encyclopoedia Universalis. "Art: Femme".

٩ ـ Bèatrice Didier, L'écriture Femme P.U.F. 1981. p. 258

١٠ ـ Brigitte Legons, Encyclopoedia Uuiversalis, Art:Femme

١١ ـ فدوى طوقان: **رحلة جبلية. رحلة صعبة** ـ عمان، ١٩٨٥، ص ٤٠ .

١٢ ـ المصدر السابق ، ص ١٣٩ .

١٣ ـ **Peuples Mêditerranneens**, no. 48, 49, p. 94

١٤ ـ المرجع السابق ص ٩٨، ٩٩ .



تداخلات النصوص والاسترسال الروائى

تقاطعات رواية السيرة الذاتية ورواية الاغتراب

أحمد درويش*

هنالك علاقة ظاهرة لا تخطئها العين بين فن الرواية فى الأدب العربى وظاهرة الجنوح إلى الحديث عن السيرة الذاتية، باعتبار سيرة كل إنسان فى ذاتها رواية يعلم الكاتب نفسه تفاصيلها قبل الشروع فى تناول القلم، أكثر من معرفته بتفاصيل أية رواية خيالية أخرى، أو كما كان يقول جونسون: «إن حياة الإنسان يمكن أن تكتب على أفضل طريقة من خلاله هو»، وإن كانت هذه المقولة فى ذاتها قد تعرضت لكثير من النقاش على يد أندريه موروا ورفاقه من مؤسسى أصول فن كتابة السير الذاتية وتشابكاتها الروائية(1).

ويساند هذه الظاهرة فى تاريخ الأدب العربى ظاهرة موازية هى جنوح كثير من روايات الاغتراب إلى منابع السيرة الذاتية لإثراء المادة الخام بمعطياتها فى عملية تبدو وكأنها عودة للجذور من خلال اشتداد البعد المكانى الذى قد يثير مخاوف انقطاع الصلة مع هذه الجذور، أو انقطاع المرجعية التى يستند إليها الكيان الإنسانى فى تماسكه واستمرار وجوده.

إن هاتين الظاهرتين من ناحية، ومناطق التقاطع بينهما من ناحية أخرى، قد تركتا بصماتهما لا على مسار تاريخ الرواية العربية فحسب، بل على مسار استخدام التقنيات فى الجنس الروائى الوليد نسبيا فى ذلك الأدب، وعلى مفهوم مناطق التمايز أو التداخل بينه وبين أجناس نثرية أخرى مثل جنس السيرة الذاتية نفسه، وجنس التاريخ، والمقالة والتقرير الصحفى، فضلا عن ملامسة شواطئ أجناس أخرى كالشعر فى بعض الأحيان.

لقد بدأ التقارب بين السيرة الذاتية والرواية والاغتراب من المحاولات الأولى شبه الروائية التى عرفها القرن التاسع عشر، سواء اتخذت شكل القصص على لسان المتكلم الأول صراحة كما كان الشأن مع رفاعة الطهطاوى وغيره من رواد

* أستاذ النقد الأدبى والأدب المقارن، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة.

الحوار الحضارى مع الآخر، أو اتخذت شكلا يلتمس الطريق إلى الجمع بين هذه الظواهر كما حدث فى كتاب (علم الدين) لعلى مبارك، الذى حاول من خلاله أن يوارى من الصوت الصريح للمتحدث الأول فى السيرة الذاتية، كما فعل رفاعة - إلى صوت موارب، يوهم بالحديث عن السيرة الغيرية من خلال إشارته إلى بطل يحمل أولا رمز الاسم الآدمى العام «هيان بن بيان»، ثم يتم تخصيصه فى صورة اسم شيخ عالم أزهرى هو «علم الدين»، وعندما نقترب منه نجده ليس شيئاً آخر سوى اسم بطل السيرة الذاتية الروائية نفسه «على مبارك»؛ حيث تأخذ الشخصية المستعارة منه الحرفين الأولين من اسمه والحرف الأول من اسم أبيه وتضيفهما إلى «الدين» الذى لا يخفى موقعه الرئيس فى الحوار الحضارى مع الآخر.

وإذا كانت هذه المحاولة المبكرة الروائية تلبس مسوح السيرة الذاتية، فإنها سوف تتخذ من الاغتراب موضعا لحركتها مع أن نقطة انطلاقها كانت من إحدى مطابع القاهرة المحروسة حيث يلتقى مستشرق إنجليزى يهتم بطباعة قاموس عربى بالشيخ الأزهرى علم الدين مصحح القاموس، وحيث يقودهما الحوار الحضارى حول الشرق والغرب إلى دعوة المستشرق للشيخ لكى يزور موطن الحضارة الأوربية، ويكون دليله الذى يطلعه على أسرارها ويحاوره حول فوائدها هو الاطلاع والحوار الذى يستغرق مائة وخمساً وعشرين مسامرة تحتل نحو ألف وخمسمائة صفحة وتقع فى أربعة أجزاء فى كتاب (علم الدين)[٢]. ولكن اللافت للنظر أن المستشرق الإنجليزى الذى يوجه دعوته لعلم الدين لزيارة إنجلترا، يبدأ بزيارة فرنسا فتستغرقه الرحلة كلها هناك، وكأن ذلك امتداد للاغتراب الحضارى الذى مارسه من قبل رفاعة الطهطاوى فى (تخليص الإبريز).

أما الأفق الحضارى الذى تميزت به هذه الضفيرة الثلاثية «الذاتية - الروائية - المغتربة» فقد كان شديد الاتساع، تعكس أبعاده بعض عناوين المسامرات مثل «السفر والزواج، والسكة الحديدية، والموالد والأعياد، والحانات واللوكاندات والنساء والملاحة والتعليم والقهوة والحشيش والمصرى الغريب ودود القز وبلاد سنغاميا والجيولوجيا والزراعة.. إلخ»، وهو أفق واسع حاولت أن تسيطر عليه نظرة أديب كان يحمل بذور كاتب روائى كبير لولا أن شغلته

الحياة السياسية والتعليمية فى مصر القرن التاسع عشر[٣]، ولسوف يتخصص هذا الأفق فى الكتابات الروائية التى سوف يشهدها القرن العشرون، والتى سوف يدور معظمها حول تجربة فرد شرقى مسافر أو منبعث إلى أوروبا وعلاقته بآحاد من الأوروبيين يغلب أن تمثل المرأة الجميلة القطب الرئيسى فيهم، وأن يكون لتجربة الجسد نصيب وافر من هذه العلاقات.

لكن هذه التجربة ستحمل أيضا بداية ظاهرة تعبيرية، سوف تتكرر فى الأعمال الروائية التى تنتمى إلى هذا اللون وهى ظاهرة «الثرثرة» بالمفهوم الروائى، والخروج إلى مجال الاسترسال، مع تعدد الدوافع والأشكال. ولقد كان الدافع فى علم الدين - التى كانت فى طور تجربة الشكل الروائى - هو إشباع النزعة التعليمية التى شكلت هدفاً أساسيا، وفى هذا الإطار كانت صفحات كاملة من المعلومات حول الزراعة أو الملاحة أو الچيولوچيا، تبعا للموقف الذى تثيره المسامرة المطروحة.

إن اتصال الرواية بالسيرة الذاتية والاغتراب وما ينتج عن ذلك من بروز نزعة حوار «الأنا» مع «الآخر» ومحاولة رؤية الذات من بعيد، سيشكل علامة بارزة فى عدد غير قليل من الأعمال الروائية المهمة على مدى أكثر من ثلاثة أرباع قرن قطعتها الرواية العربية فى رحلتها منذ ظهور ما اصطلح على تسميته بالأعمال الروائية بالمعنى الخالص، ويندرج فى هذا الإطار على سبيل المثال لا الحصر (زينب) لمحمد حسين هيكل ١٩١٤، (أديب) لطه حسين ١٩٣٥، (عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم ١٩٣٨، (الأيام) لطه حسين - الجزء الثانى ١٩٣٩، (قنديل أم هاشم) ليحيى حقى ١٩٤٤، (الحى اللاتينى) لسهيل إدريس ١٩٥٤، و (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح ١٩٦٥و، (الحب فى المنفى) لبهاء طاهر ١٩٩٥.

وقد يكون للارتباط بين التجربة الروائية الناضجة الأولى عند هيكل وهذين العنصرين، أثر فى شيوع نموذج «الاحتذاء» ومعالجة بعض هموم الذات والجماعة من خلال مسار أصبح مطروقا وآمنا إلى حد ما. ولقد أعطى هيكل بوضوح ارتباط روايته بالغرب دافعا ومكانا للميلاد، حيث كتب فى مقدمة الرواية:

كنت فى باريس طالب علم يوم بدأت أكتبها، وكنت ما أفتأ أعيد أمام نفسى ذكرى ما خلفت فى مصر مما لا تقع عينى هناك على مثله فيعاودنى للوطن حنين فيه عذوبة لذاعة لا تخلو من حنان ولا تخلو من لوعة، وكنت ولوعا يومئذ بالأدب الفرنسى أشد ولع واختلط فى نفسى ولعى بهذا الأدب الجديد عندى بحنينى العظيم إلى وطنى، وكان من ذلك أن قمت بتصوير ما فى النفس من ذكريات لأماكن ووحدات وصور مصرية، بعد محاولات غير كثيرة انطلقت أكتب «زينب»[٤].

وإذا كان هيكل قد أعلن عن الربط الواضح بين عنصرى الغربة والرواية فإن ناقديه يكادون يجمعون على الربط بين هذه الرواية والسيرة الذاتية حيث تعكس شخصية «حامد» وهى الشخصية الرئيسية فى الرواية رغم إبهام العنوان، تعكس ملامح المؤلف فى صباه فى سهول الريف المصرى الخضراء.

وقد لوحظ أن هيكل كان متأثرا فى هذه التجربة الروائية الرائدة بالبناء الفنى لرواية جان جاك روسو، التى تحمل عنوان «جولى» أو «هلويز الجديدة»[٥].

ولاشك أن مناخ الاغتراب الذى ولدت الرواية فى إطاره، أتاح فرصة للتعبير عن مضامين ربما كان التعبير عنها محفوفا بقدر أكبر من الصعوبة خارج إطار هذا المناخ، ذلك أن تجربة التعبير عن عواطف الحب «نثرا» لم تكن لها قوة التعبير نفسها عن هذه التجربة «شعرا». وفى الوقت الذى كان من المألوف عدم الربط الحتمى بين ضمير المتكلم الأول عند الشاعر وشخصية بطل قصيدته، فإن ذلك الربط أكثر قوة فى الخطاب النثرى. وانطلاقا من ذلك التصور فلقد كان من غير الميسور على شخصية تحلم بمستقبل سياسى اجتماعى مرموق مثل هيكل أن يكتب وثيقة نثرية يستشف منها أنه بطل تجربة أو مغامرة عاطفية، لكن جو «الاغتراب» دون شك سمح بتمرير المسودة الأولى للتجربة التى جاءت دون توقيع صريح فى البداية، ثم نسبها هيكل إلى نفسه، وكسر الحاجز النفسى بين الوثيقة النثرية والاعتراف العاطفى، ولعل ذلك كان الممهد لآخرين لأن يكتبوا روايات السيرة الذاتية على الإيقاع نفسه كما حدث مع العقاد والمازنى وطه حسين والحكيم.

إن نزعة الاسترسال أو «الثرثرة» الروائية التى رأينا بدايتها تولد مع على مبارك فى (علم الدين) تحت دوافع النزعة التعليمية، سوف نرى بعض مظاهرها تتجسد هنا فى (زينب) تحت دوافع أخرى، كان من بينها اقتداء نموذج جان جاك روسو فى (هلويز الجديدة) من خلال إقامة الهيكل الفنى للرواية على أساس «تمجيد الطبيعة» وتقنية الرسائل المتبادلة بين العاشقين، وقد قاده ذلك إلى إفراد كثير من الصفحات المستقلة حول هذين المحورين. وإذا كان محور تمجيد الطبيعة يمكن الدفاع عن الاسترسال فيه، كما صنع يحيى حقى، بالقول بأن «الطبيعة فى قصة هيكل ليست عنصرا ثانويا كل عمله أن يعكس مشاعر أشخاصها، بل هى عنصر قائم بذاته يلعب فيها الدور الأول»[٦]، فإن الاسترسال فى الرسائل يصعب الدفاع عنه لأن «عزيزة» أحد طرفى المراسلة، كانت كما وصفها هيكل نفسه، على قدر متواضع من الإلمام بالقراءة والكتابة.

وإذا كان مناخ الحوار العاطفى من ناحية، وقصر باع أحد المتحاورين من ناحية أخرى قد حد من التضخم الكمى لظاهرة الثرثرة الروائية، عند هيكل فى رواية (زينب)، فإن انتقال الحوار إلى دائرة الحوار الفكرى والحضارى والثقافى وارتفاع مستوى المتحاورين قد فتح الباب على مصراعيه فى رواية توفيق الحكيم (عصفور من الشرق)، لتحتل الحوارات والتأملات رقعة واسعة تكاد تخل أحيانا بحبكة البنية الروائية للأحداث. إن (عصفور من الشرق) قد تلتقى فى نواتها الأولى مع (زينب) فى أن كلا منهما تعكس مشاعر الشاب الشرقى الذاهب إلى الغرب وإلى فرنسا خاصة فى بعثة دراسية والمعبر عن مشاعره فى هذه الفترة حيال الأنوثة والوطن البعيد، ولكن هيكل كان يتخذ من موطن «الاغتراب» مكانا لإطلاق التأمل والحوار، على حين اتخذ الحكيم موطن الاغتراب مسرحا للحوار، ودعا إلى المشاركة فيه أطرافا ينتمون إلى حضارة الآخر. ومن هنا فإن حواريات الحكيم هنا مع انطلاقها من نواة قريبة إلى هيكل، تنتمى إلى أفق قريب من على مبارك فى (علم الدين). إن هيكل أراد أن يرى الوطن من بعيد، على حين أراد الحكيم أن يرى الذات من بعيد وأن

يعيد تقليب المسلمات فى ضوء حوارات. وربما لم يكن الطريق ممهدا أمامها إلا من خلال «مناخ الاغتراب» وإذا كان هذا المناخ قد أتاح لهيكل من خلال رواية السيرة الذاتية أن يثير قضية «الحب»، فإن هذا المناخ قد أتاح للحكيم أن يثير جانبا من الحوار حول قضايا مثل رؤية الشرق والغرب لقضية الأديان، وها هو محسن يطرح على محاوره الروسى مسيو إيفان سؤالاً:

أليست روسيا الآن جنة الفقراء؟

فأجابه الرجل كالمخاطب لنفسه:

أتظن؟ إن جنة الفقراء لن تكون على هذه الأرض.

وصمت الرجل قليلا، ثم قام إلى زجاجة «الفودكا» فتناول منها جرعة وهو يقول:

ـ أنت أيضا ممن يعتقدون فى هذه الخرافة: جنة الفقراء؟!

ـ إنى فكرت فى أمرها كثيرا، ومن ذا الذى لم يفكر فيها؟ تلك مشكلة الدنيا التى لم تحل:

«وجود أغنياء وفقراء، سعداء وتعساء على هذه الأرض».

من أجل هذه المشكلة وحدها ظهرت الرسل والأنبياء!

ـ يامسيو «إيفان».. لست أرى رأيك فى أن المشكلة لم تحل! إن الأنبياء قد جاءوا من السماء بخير الحلول!..

فتفكر الرجل قليلا، ثم قال كالمخاطب لنفسه:

ـ أنبياؤكم أنت؟! نعم هذا من الجائز! إن أنبياء الشرق قد فهموا أن المساواة لا يمكن أن تقوم على هذه الأرض، وأنه ليس فى مقدورهم تقسيم مملكة الأرض، بين الأغنياء والفقراء، فأدخلوا فى القسمة «مملكة السماء، وجعلوا أساس التوزيع بين الناس «الأرض والسماء»، فمن حرم الحظ فى جنة الأرض فحقه محفوظ فى جنة السماء... ولكن الغرب أراد هو أيضا أن يكون له أنبياؤه الذين يعالجون المشكلة على ضوء جديد. وكان هذا الضوء منبعثا من باطن الأرض، لا يأتى من أعالى السماء، هو ضوء العلم الحديث ـ فجاء «نبينا» ماركس، ومعه «إنجيله» الأرضى: «رأس المال» وأراد أن يحقق العدل على هذه الأرض فقسم الأرض وحدها بين الناس ودنس السماء.

ويستمر الحوار فى هذه القضية الفكرية بين محسن وإيفان، عن المسيحية والماركسية والإسلام والفاشية، وعيسى ومحمد والفقراء والأغنياء(٧).

ولا يلبث بعد قليل أن يعود إلى مشكلة النبوة فى الغرب من خلال الحديث عن «أنبياء الخيال»: توماس مور وكامبانيلا وموريلى وكابيه، مشيرا إلى مؤلفاتهم فى حواره مع الروسى، عابرا إلى استدعاء صورة السيدة زينب «ومعجزات المحبة عندها»(٨). وعندما يفتح عينيه ذات يوم فيكتشف أن خيال المتعة القوية التى كانت تربطه مع صديقته والتى ظن أنها من القوة بحيث لا تنقطع ثم اكتشف أنها أوهى من الحرير، يستدعى قصة الإله الهندى ماهادوفا وارتباطه بمحبوبته الراقصة عندما هبط إلى الأرض متنكرا، وإحراق الراقصة لجسدها معه عندما بدا لها أنه ميت.

وقد يتحول الاسترسال أو الثرثرة الروائية فى (عصفور من الشرق) إلى استدعاء معلومات وإلقاء دروس وتحليل قضايا، مثل هذه الصفحات الثمانى(٩) المتتالية التى قدمها حول التحليل الموسيقى وخصائص السيمفونيات عند فاجنر وبتهوفن، وينقل صفحات من وصية بيتهوفن إلى شقيقيه كارل وجوهان حول إصابته بالصمم.

وقد يبلغ الحوار الثنائى بين محسن وإيفان حدا مفرطا فى الطول لدرجة يكاد ينسى معها القارئ أنه بين صفحات عمل روائى خلفيته حوار الحضارات، ويظن أنه يقرأ عملا فكريا فى حوار الحضارات يرتدى مسحة روائية. إن أربع عشرة صفحة (١٠) كاملة يدور فيها الحوار بين محسن وإيفان حول القوة المعنوية التى تحاول الأديان القديمة والحضارات الحديثة

أن تغرسها فى قلوب أبنائها كل بطريقته، وتمتلئ هذه الصفحات بأقوال عيسى المسيح ومواقف من غزوة بدر والنظام الرأسمالى للكنيسة ودور رجال الدين المسيحيين والمسلمين فى انهيار مملكة السماء، والفرق بين النظرة التكاملية للحضارات القديمة فى آسيا وأفريقيا والنظرة الأنانية للحضارة الأوروبية، الفتاة الشقراء التى نتجت عن تزاوج الحضارات القديمة ـ ودور آدم سميث فى تفتيت الحضارة الحديثة لقدرات الإنسان، ووجهة نظر الفيلسوف هكسلى فى أوروبا الحديثة، ورداءة الأدب الحديث الذى أصبح يتم تعاطيه كالسجائر والأفيون، وخطر اكتساب الدهماء للثقافة السطحية، وتاريخ أوروبا المظلم فى إعدام العلماء ومحاكم التفتيش، وحوار الشاعر «كوكتو» والفيلسوف «جاك مارتيان» حول الدين ودلالته على سطحية الادعاءات الروحية المعاصرة. ولاشك أن أسلوب الحكيم فى تناول هذه القضايا يمتاز بالسلاسة والعمق وأن ما يرد من آراء على لسان محسن وإيفان يتفق مع البنية العامة للشخصية على النحو الذى يتم التمهيد له والنمو به منذ بدايات الرواية. لكن التساؤلات المثارة تتصل بمدى تحمل الشجرة الروائية لهذه الأغصان المتهدلة فى بعض الأحايين، ومدى الخسارة التى تلحق بهذه الشجرة لو أنه تم الاستغناء عن هذه الأغصان، وتحويلها إلى شجرة فكرية أخرى ربما كانت لها ثمارها الأخرى المغايرة وظلالها المختلفة.

إن رواية (الحب فى المنفى) لبهاء طاهر، تدور فى الأفق نفسه الذى تنتمى إليه روايات الاغتراب الممزوج بالسيرة الذاتية، ودلالة الاغتراب قد تطل من خلال عناوين روايات أخرى عبر تجديد الزاوية المكانية المغايرة، ووجود رمز إرادة للحركة إليها، كما حدث فى (عصفور من الشرق) حيث يتحدد مع الشرق نقيضه المرتبط به وهو «الغرب» موطن الاغتراب. ومع العصفور رمز الحركة الإرادية السريعة التى تطفو فوق معوقات المكان، وكما حدث فى (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، حيث يشير «الشمال» هذه المرة إلى المصب المقابل لمنبع الجنوب، وتشير «الهجرة» إلى الحركة الإرادية فى السعى نحو الاغتراب، وقد تحمل عناوين بعض روايات الاغتراب، وصفا محايدا للمكان الجديد، مجرد تحديد جغرافى له، دون ربطه بنقيضه الملازم، ودون إشارة لوسائل الحركة إليه ولا للشعور المرتبط بالحركة، وهذا هو الذى يحمله عنوان رواية مثل (الحى اللاتينى) لسهيل إدريس، وقد تشير بعض عناوين هذا اللون من الروايات إلى منطقة «المنبع» وحدها مع دوران معظم أحداثها فى منطقة المصب، كما هو الشأن فى رواية (قنديل أم هاشم) ليحيى حقى التى يكتفى عنوانها بهذه الإشارة الجغرافية المكانية دون إشارة إلى دوافع الحركة أو وسائلها أو مذاقها.

أما (الحب فى المنفى) فتشير كلمات العنوان فيها إلى معطيات أكثر تحديدا، فمكان الاغتراب هو المنفى بما تحمل الكلمة من نفى شوق «العصفور» أو سعى «الهجرة» أو الانبهار بالحى اللاتينى أو الانجذاب إلى «أم هاشم»، ويظل «المنفى» رمزا للإذعان لقرار رحيل يأتى من خارج الذات، وهو فى الوقت ذاته رمز لتقطيع الأواصر مع الشرائح الملاصقة القريبة من النفس أو الجسد. لكن كلمة «الحب» فى العنوان تأتى لكى تقدم توازنا مع حدث الإذعان وتقطيع الأواصر، فليس الحب إذعانا أو هو على الأقل ليس إذعانا لأوامر تأتى من خارج الذات، أو هو مرة ثالثة ليس إذعانا يتم تقبله على مضض، وذلك كله لأنه فى نهاية المطاف ليس تقطيع أوصال بقدر ما هو تجميع وشائج. ولعل التقاء هذه المعطيات المتناقضة فى إطار عنوان واحد هو الذى يعطى هذا العنوان مذاقا متميزا.

وإذا كان عنوان الرواية قد نسج هذا التوازن بين المنفى والحب، وهو فى الوقت ذاته توازن بين البعد والقرب، فإن مناخها العام قد مكنها من اختيار موقع خاص على شبكة روايات الاغتراب والسيرة الذاتية، كانت معظم الروايات السابقة يحتل أفرادها موقع المبعوثين الشباب «الذين يتجهون إلى وسط أوروبا» ؛ فرنسا غالبا وإنجلترا أحيانا، وينجذبون من خلال حميا الشباب إلى المرأة الفاتنة الشقراء ومن خلالها إلى الحضارة، ويظل هاجس الجنس يداهمهم ويداهمونه ويعبّرون عنه بدرجات مختلفة من الصراحة ومن ورائه تأتى بعض حوارات الحضارة. لكننا هنا فى وضع يختلف فى كثير من الزوايا، ليس البطل مبعوثا، وليس شابا، وليس المكان وسط أوروبا وليس الطرف الآخر الفاتنة الشقراء وحدها، وليس

الجنس هو الهاجس الرئيسى وحده مداهما ومداهَما، والصفحة الأولى من الرواية تشف عن هذا المناخ كله جملة واحدة:

اشتهيتها اشتهاء عاجزا كخوف الدنس بالمحارم. كانت صغيرة وجميلة، وكنت عجوزا وأبا مطلقا، لم يطرأ على بالى الحب ولم أفعل شيئا لأعبر عن اشتهائى. لكنها قالت لى فيما بعد: كان يطل من عينيك. كنت قاهريا، طردته مدينته للغربة فى الشمال. وكانت هى مثلى، أجنبية فى ذلك البلد، لكنها أوروبية. وبجواز سفرها تعتبر أوروبا كلها مدينتها. ولما التقينا بالمصادفة فى تلك المدينة (ن) التى قيدنى فيها العمل صرنا صديقين.

إن هذه الصداقة سوف تتحول فيما بعد إلى لون من الاشتهاء والحب، وسوف تلغى الكثير من الفوارق الفاصلة بين العجوز المطلق والصغيرة الجميلة والقاهرى المنفى والأوربية المتجولة، ولكن سوف تظل طبيعة الحوار بينهما مختلفة عن طبيعة حوار البؤرة والطرف فى كثير من الأعمال السابقة.

إن الحوار هنا أقرب إلى حوار طرفين يلتقيان فى زاوية بعيدة عن البؤرة، ومن هنا فإنهما معا ينجوان من حتمية الانجذاب والانبهار ويستطيعان معا أن يكونا متأملين فى حياد لما تسببه البؤرة لأطرافها، وهما يلتقيان فى مكان لا يمثل فى ذاته نقطة انبهار ولا نقطة عداء كما كانت تمثل باريس أو لندن بالنسبة إلى الأعمال السابقة، بل إن حياد المكان يصل إلى درجة الصفر عندما لا تحدد له الرواية اسما، ويكتفى بأن يطلق عليه حرف (ن). ونحن، إذن، هنا فى الطرف المقابل من حيث قوة جذب المكان لعنوان مثل «الحى اللاتينى».

وكما تؤدى طبيعة المكان، ومن قبلها طبيعة العمر عند البطلين إلى تلوين آفاق الرواية بدرجة حيادية من الضوء يسهل معها رؤية كثير من الأشياء فى حجمها الطبيعى، تؤدى طبيعة عمل البطل الصحفى إلى تكوين الحوار والسرد بلون خاص، يختلف عما كان عليه الحال فى البطل «طالب البعثة» أو الفنان أو المفكر... إلخ. لكن هذا الاختلاف لا يخرج الحوار والسرد عن الظاهرة العامة التى رصدناها فى هذا اللون من الروايات بصفة عامة، وهى ظاهرة الثرثرة الروائية أو الاسترسال. ولابد من الإشارة هنا إلى أن التقاط بعض ظواهر الاسترسال فى بناء الشخصية أو الحدث هنا أو هناك، لا يعنى أننا نعتقد أن مسار الرواية ينبغى أن يكون خاليا من النتوء أو التعرج والامتداد. لكننا نفرق بين امتداد يعد طبيعيا لإحدى الخلايا الحية فى بناء الرواية، ويؤدى بتره أو اختزاله إلى الإحساس بنقص واضطراب فى بناء هذه الخلية كما هو الشأن فى كثير من الأعمال الروائية الكبيرة فى الآداب العالمية، ومن بينها كثير من روايات نجيب محفوظ فى الأدب العربى، وامتداد قد يكون مفيدا فى ذاته، وذا قيمة فكرية أو أدبية أو إنسانية، وعاملا مهما فى إضاءة بعض جوانب الحدث بل بعض أبعاد الشخصية فى ذاتها، ولكنه يبقى بالنسبة إلى الخلية الروائية نتوءا ملصقا من الخارج، يمكن أن يتم عزله عن الشخصية أو عزل الشخصية عنه مع احتفاظ كل منهما بقيمته الذاتية فكرية وأدبية، ولكن دون أن يحس الطرف الآخر باضطراب وخلخلة جذرية، مع أن الالتحام فى بعض الأحيان يكون محكما، ويكون الالتصاق بالأكثر مهارة فى الصناعة.

فى هذا الإطار تبدو الثرثرة الروائية أو الاسترسال فى (الحب فى المنفى) متوائمة مع طبيعة عمل البطل الصحفية وتبدو فى مجملها منتمية إلى هذا المجال من تقارير كاملة تضاف، أو مقالات يقتبس منها أو مقابلات تسجل. والمؤلف نفسه يعلن هذا فى وضوح فى كلمة الرواية الختامية حين يوضح أنه:

فى الفصل الأول: قصة تعذيب بيدرو إيبانيز ومصرع شقيقه فريدى فى شيلى، الاسمان حقيقيان والوقائع حقيقية مع شئ من التصرف.

فى الفصل السادس: شهادة الممرضة النرويجية عما حدث فى عين الحلوة شهادة حقيقية، وهى مزيج من أقوال منشورة وحوار شخصى أجراه المؤلف معها.

فى الفصل العاشر: المقال المنسوب إلى برنارد الشخصية الروائية نص لمقال حقيقى.

وفى الفصل الأخير: شهادة الصحفى الأمريكى رالف حقيقية، الاسم الحقيقى والوقائع حقيقية.

وهذا توضيح جيد من المؤلف، وهنالك تقارير أخرى ومقالات ومقابلات تزدحم بها صفحات الرسالة ذات الحجم العادى، مثل حوار الناصريين والشيوعيين ومذبحة دير ياسين ومقالات الصحف العربية عن صابرا وشاتيلا، والانتقام لضرب سفير إسرائيل فى لندن وموقف قوات الكتائب وقوات سعد حداد.. إلخ.

وواضح أن طبيعة الاسترسال أو الاقتباس تتصل بالعمل الصحفى وبالمهمة التى ينشغل بها البطل والكاتب، وأن الاقتباسات التى تبدو بالنسبة إليه هو بطلا للسيرة أو لرواية السيرة ذات أهمية قصوى فى توضيح الموقف أو مسار الأحداث، ولكنها قد لا تبدو بالقدر نفسه من الأهمية لدى القارئ المتلقى الذى قد يحس أحيانا بأن المؤلف يحمل جانبا من العبء بالنيابة عنه، ويكلفه مهمة التطواف على حقول من الزهر الحلو والمر ليجرب طريقة امتصاص رحيقها بنفسه واستخلاص عناصرها قبل العودة إلى المائدة التى تختزل من خلالها الرواية شريحة طويلة من العمر فى صفحات معدودة. وقد لا يلاحظ المؤلف، أى مؤلف، الأثر المحتمل على مزاج الملتقى من ذلك الانتقال المتكرر والمفاجئ أحيانا بين مجموعة من المناخات ذات الدرجات الحرارية المتفاوتة، بعضها ينتمى إلى عالم خاص هو العالم الروائى الذى يتمتع بمقاييس خاصة تختلف من رواية إلى رواية فى التحديد الضمنى غير المصرح به لمعنى الزمان ومعنى المكان ومعنى أبعاد الشخصية، وهى معان لا تتفق بالتأكيد مع الأبعاد الخارجية الواقعية، وإن لم تكن بالضرورة متناقضة. وهى أبعاد تختلف حتى لدى المؤلف الواحد من عمل روائى إلى آخر، تبعا لحجم ودرجة تقصير أو تحديب أو استطالة أو استدارة المرآة التى يضعها المؤلف أمام القارئ.

ومن هنا، فإن الخروج المفاجئ أو المتكرر أو الطويل، قد يحدث لونا من التشويش على شاشة التلقى بين العوالم التى ينتمى إليها كل من «محسن» و «سوزى» و«بيتهوفن» و«هكسلى» أو «إبراهيم» و «بريجيت» و «إيريل شارون» و«سعد حداد».

ولابد أن يقود ذلك إلى التساؤل فى نهاية المطاف حول اتجاه «تداخل الأجناس» الذى يشيع فى النص الأدبى المعاصر، سواء بين الأجناس التى تنتمى إلى عالم الشعر من ناحية، وتلك التى لا تتقيد بالإيقاع من ناحية ثانية، أو ذلك التداخل حتى فى داخل الدائرة الواحدة، وهل يقتصر طرح التساؤل فى مثل هذا اللون، على علاقاته بقوانين «الإرسال» المتعارف عليها أو المبتكرة أم أن التساؤل أيضاً ينبغى أن يمتد إلى قانون «التلقى» ومدى استيعاب الذائقة السائدة لدرجات التداخل المختلفة؟

هوامش:

(١) أندريه موروا، فن التراجم والسير الذاتية، ترجمة أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٩.

(٢) انظر دراسة تفصيلية حول الوعى بالآخر فى علم الدين، فى كتابنا **تقنيات الفن القصصى**، دار غريب، القاهرة ١٩٩٨.

(٣) Louca Anowar. *Voyageurs et ecrivans egyptiens en France au XIX siecle*, p.88 et suivantes.

(٤) رواية زينب، طبعة دار المعارف، ١٩٧٤، ص ١٠.

(٥) انظر دراسة حول هذا الموضوع فى كتابنا **الأدب المقارن، النظرية والتطبيق**، القاهرة، الزهراء ـ ١٩٨٥.

(٦) يحى حقى، **فجر القصة المصرية**، القاهرة ١٩٧٥، ص ٤٩.

(٧) انظر **عصفور من الشرق**، صفحات ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠.

(٨) نفسه، ١٠٢ ـ ١٠٤.

(٩) نفسه، ١٦٠ ـ ١٦٧.

(١٠) نفسه، ١٧٠ ـ ١٨٣.

الرواية والتاريخ
طريقتان فى كتابة التاريخ روائيا

محمد القاضى*

ما الذى يحدث حين يتقاطع فى نص واحد ضربان من ضروب الخطاب: أحدهما تاريخى والآخر روائى، فيجتمعان فى جنس فرعى هو الرواية التاريخية؟ إنه لمن المسلّم به اليوم أن:

> كل نصٍ نصٌّ جامع تقوم فى أحنائه نصوص أخرى فى مستويات متغيرة، وبأشكال قد نتعرفها إن قليلا أو كثيرا: هى نصوص الثقافة السابقة، ونصوص الثقافة الراهنة. فكل نص نسيج طارف من شواهد تالدة(١).

ولكن التناص يتخذ فى الرواية التاريخية صورة طريفة، إذ هو استدعاء لخطاب التاريخ الماضى لإنشاء خطاب الرواية الراهن. كيف يتم هذا الاستدعاء؟ ما آلياته؟ وعلى أية صورة يمثل التاريخ فى الرواية؟ ولماذا يقع ذلك كذلك؟

إن هذه التساؤلات تمثل خلفية نظرية حاولنا فى هذا العمل أن نتحسس الطريق إلى استكناه الأجوبة عنها، من خلال هذا اللون الإبداعى الموسوم بالرواية التاريخية، بما هى منطقة وسطى بين التاريخ والأدب، يؤلف بينهما أن كلا منهما خطاب سردى، إلا أن التاريخ خطاب نفعى يسعى إلى الكشف عن القوانين المتحكمة فى تتابع الوقائع، فى حين أن الأدب، والرواية على وجه الخصوص، خطاب جمالى تقدّم فيه الوظيفة الإنشائية على الوظيفة المرجعية. واقتصرنا فى ذلك على أثرين هما (الزينى بركات) لجمال الغيطانى(٢) وثلاثية (غرناطة) لرضوى عاشور(٣).

وقد رأينا أن ننطلق فى عملنا هذا من حدّ الرواية التاريخية والإلماع إلى ما تثيره من قضايا، دون التوقف عند تاريخها. فإذا تم لنا هذا المهاد النظرى انثنينا إلى (الزينى بركات) و(غرناطة) لنفحص طرائق استحضار التاريخ فى كل منهما، ونستكشف الغايات الكامنة وراء هذا الاستحضار.

* كلية الآداب، منوبة، جامعة تونس الأولى.

يعتبر النقاد أن الرواية التاريخية بمعناها الاصطلاحي لم تظهر في الغرب إلا في مطلع القرن التاسع عشر مع «والتر سكوت» (١٧٧١ ـ ١٨٣٢) الذي وفق في الجمع بين الشخصيات الواقعية والشخصيات المتخيلة، وأحلها في إطار واقعي، وجعلها تتحرك في ضوء أحداث كبرى اعتبرتها المصادر مفاصل أساسية في مسار الأمم والدول. وقد تزامن ظهور الرواية التاريخية مع الحركة الرومنسية التي احتفل أصحابها بالبطولات القومية وسعوا إلى إبرازها متوسلين بها إلى إحياء روح الشعب وإنعاشها. وعلى هذا النحو ذكر سكوت في مقدمة روايته (إيفانوي) Ivanhoé (١٨١٩) أنه «بفضل تصويره المتخيل يستطيع أن يمد يد المساعدة إلى المؤرخ، الذي يخضع لمصادفات الوقائع»[٤]. وهذا يعني أن كاتب الرواية التاريخية وإن غلب الجانب المتخيل على الجانب المرجعي مطالب بأن ينزل الشخصيات والأحداث في إطار زماني ومكاني قوامه المشاكلة (La Vraisemblance)، وبذلك:

> يتيح للقارئ أن يدرك أسباب ما وقع ماضيا وما يترتب عليه من نتائج. ومن ثم فإن الرواية التاريخية تغدو أكثر صحة من التاريخ. وإن شئنا قلنا إن الرواية التاريخية صحيحة على نحو مغاير[٥].

إن الرواية التاريخية يتجاذبها هاجسان أحدهما الأمانة التاريخية التي تقضي عليها بألا تجافي ما تواضعت عليه المصادر التاريخية من قيام الدول وسقوطها واندلاع الحروب والوقائع المأثورة، والآخر مقتضيات الفن الروائي من قبيل:

> نمط القص المفضي إلى الانفراج، والتبئير على شخصية أو أكثر، وإدراج العناصر في منظور واحد[٦].

مما يحقق للرواية التاريخية شرط الانسجام الداخلي الذي يتم من خلال المنطق الظاهر أو الخفي الذي ينتظم مقومات النص المختلفة ويجعل منه وحدة بين عناصرها تضامن وتكامل.

ولقد تنبه الدارسون منذ وقت مبكر إلى أن الرواية التاريخية ـ مهما سعت إلى التوغل في الماضي ـ تظل على صلة بالحاضر لا يمكنها أن تتملص منها. وقد نظر الأخوان ڤونكور (Goncours) إلى المسألة من زاوية التتابع، فقالا إن الروائي هو مؤرخ الحاضر. وميزا بين المؤرخ والروائي بحسب الزمن الذي يرتبط به كل منهما، وبناء على الفرق بين الوقائع المندرجة في سياق الزمن، والوقائع التي تحاكي ما كان وتصف ما يجوز أن يكون[٧]، فقالا إن:

> التاريخ هو رواية ما كان، والرواية تاريخ ما كان يمكن أن يكون[٨].

غير أن هذا القول الذي يندرج في إطار المدرسة الواقعية، إنما ينطق عن هموم الأخوين ڤونكور اللذين بدءا مؤرخين يرويان الماضي، ثم أصبحا روائيين يرويان الحاضر، فكان شاغلهما أن يجدا الخيط الرابط بين هاتين المرحلتين وهذين الضربين من التأليف.

أما جورج لوكاتش (١٨٨٥ ـ ١٩٧١) فإن نظريته التي عبر عنها في كتابه (الرواية التاريخية) تقوم على:

> الانعكاس من حيث هو مقولة رئيسية استمدها من النظرية الماركسية للعلاقات بين الفكر والكائن[٩].

ومن ثم، فإن كاتب الرواية التاريخية لا يلتفت إلى الماضي إلا من خلال قضايا حاضره. وقد أخذ لوكاتش من هيجل فكرة «المفارقة التاريخية الضرورية» وأدرجها في سياق المادية الجدلية، فتم له بذلك أن يقول إن الرواية لا تكون تاريخية إلا إذا حملت من زمن كتابتها مشاغله الأساسية وقضاياه الراهنة. وهو ما عناه بقوله:

> إن تصوير التاريخ أمر مستحيل على المرء ما لم يحدد صلته بالحاضر. إلا أن هذه العلاقة التاريخية، في حالة وجود فن تاريخي عظيم حقا، لا تكمن في الإلماع إلى الوقائع الراهنة [...] بل تكمن في جعلنا نعيش التاريخ مجددًا باعتباره ما قبل تاريخ الحاضر، وفي إضفاء حياة شعرية على

القوى التاريخية والاجتماعية والإنسانية التى جعلت، من خلال مسار طويل، حياتنا الراهنة على ما هى عليه[١٠].

إن هذه الإشارات السريعة وإن لم تبيّن التطور الذى شهدته الرواية التاريخية ونظريتها، قد كشفت لنا عن أهمية هذا النوع الإبداعى فى الأدب الغربى، وهى أهمية تضيء لنا بعض جوانب الرواية التاريخية فى الأدب العربى، وإن كان يتعين علينا أن نأخذ فى الاعتبار خصوصية الرواية التاريخية العربية وأن نقف على ما تتميز به حتى نستجلى مدى إسهامها فى تطوير هذا الفن ومدى إفادتها من المجال الثقافى العربى.

يذهب بعض الدارسين إلى أن:

التاريخ المقدم فى صورة روائية لم ينتظر القرنين التاسع عشر والعشرين ليثبت وجوده فى الأدب العربى. فلدينا فى القديم روايات «عنترة»، و«سيف بن ذى يزن»، و«بنى هلال»، و«الجازية»، و«البطال»، و«ذات الهمة»، وغيرها[١١].

ويلحق بالسير والقصص الشعبية أشكال سردية ضاربة فى القدم لعل أبرزها على الإطلاق أيام العرب الذى اهتم رواته بذكر الوقائع التى كانت تدور بين القبائل العربية فى الجاهلية وصدر الإسلام. ولكن على الرغم من هذا التراث الممتد قرونا متطاولة، فإن:

الرواية التاريخية لا تمثل هنا نموا عضويا للرواية العربية المنبثقة عن القرون الوسطى بقدر ما تمثل نباتا مأخوذا من تربة أوروبية أعيد غرسه فى حقل عربى، وهنا تتكرر الصورة نفسها التى نشاهدها فى كل مكان من الشرق والتى تتمثل فى جلب الثقافة الأوروبية التى أخذت الكثير عن الثقافة العربية فى القرون الوسطى[١٢].

وقد كان ظهور هذا الفن فى الأدب العربى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر:

وأول من حاول محاولة كبيرة فى كتابة هذا اللون من القصة كان سليم البستانى. وكانت قصته الأولى هى «زنوبيا» التى أصدرها سنة ١٨٧١[١٣].

ثم توالت الروايات التاريخية فكتب البستانى (بدور) ١٨٧٢ و(الهيام فى فتوح الشام) ١٨٧٤، وكتب جرجى زيدان سلسلة روايات تاريخ الإسلام (١٨٩١ ـ ١٩١٤) وفرح أنطون (أورشليم الجديدة) ١٩٠٤، ويعقوب صروف (أمير لبنان) ١٩٠٧ وغيرهم[١٤].

الذى يعنينا من ذلك أن هذا الفن الذى اقتبسه العرب من الأدب الغربى قد أخذ يشتد عوده، وإذا ما عدنا إلى التاريخ الذى أثبته جمال الغيطانى فى آخر (الزينى بركات) للدلالة على انتهائه من تحريرها وهو ١٩٧٠ ـ ١٩٧١ انكشف لنا أن قرنا كاملا يفصل هذا النص عن أول رواية تاريخية فى الأدب العربى الحديث وهى «زنوبيا» لسليم البستانى. ومن شأن هذا أن يدفعنا إلى التوقف عند هذه الرواية التى كللت قرنا كاملا من العلاقة بين الرواية والتاريخ فى الأدب العربى الحديث.

وأما ثلاثية غرناطة، فإن تاريخ صدورها بين سنتى ١٩٩٤ و١٩٩٥ يدل على أن ربع قرن يفصلها عن (الزينى بركات)، مما يشى بتواصل الحاجة إلى هذا اللون من الإبداع، وبقدرته على الاستمرار، واستجابته لمتطلبات التطور الفنى والتحول الاجتماعى. ولئن اختلفت الروايتان من حيث الخصائص الفنية وأبعاد توظيف التاريخ فإن بينهما مشابه لا تخلو من طرافة، لعل أبرزها أن التاريخ فيهما يتصل بفترة واحدة ويحوم حول موضوع واحد. فـ(الزينى بركات) تتحدث عن مطلع القرن السادس عشر ميلاديا، وعلى وجه التدقيق من سنة ٩١٢هـ/ ١٥٠٧م إلى سنة ٩٢٣هـ/ ١٥١٨م، وهى الفترة التى شهدت صعود نجم الزينى بركات بن موسى صاحب الحسبة فى مصر أيام الحكم المملوكى، والاحتلال العثمانى لمصر. وأما (غرناطة) فتأخذنا إلى الأندلس فى الفترة الممتدة من توقيع معاهدة تسليم غرناطة سنة ١٤٩٢م إلى صدور القرار بطرد الموريسكيين من إسبانيا

سنة ١٦١٦م. وعلى هذا النحو، فإن الروايتين تتصلان إجمالا بالقرن السادس عشر، وتصوران عصرا من عصور التحول موسومًا بهزيمة، هى هزيمة المصريين فى (الزينى بركات)، وهزيمة الأندلسيين فى ثلاثية (غرناطة).

بين الهزيمة المشرقية والهزيمة المغربية تتنزل الروايتان، إلا أن كلا منهما تتوخى أسلوبا مخصوصا فى الكتابة، وتعتمد طريقة فى استحضار التاريخ. ويترتب على ذلك أن كلا منهما توظف التاريخ لغايات محددة وتسعى إلى إحداث أثر معين فى القارئ.

وعلى هذين الجانبين سيكون مدار التحليل الذى ننطلق فيه من طرائق استحضار التاريخ فى الرواية، ونؤول إلى غايات ذلك الاستحضار.

أولاً: طرائق استحضار التاريخ فى (الزينى بركات) و (غرناطة):

إننا ننظر فى هذين الأثرين من حيث هما روايتان أساسا. ومن ثم فإننا لا نعلق أهمية بالجوانب التاريخية فى وجودها المادّى ولا حتى فى وجودها النصى من خلال كتب التاريخ، وإنما نهتمّ بأشكال حضور التاريخ فى الروايتين، بمعزل عن المقاربة التاريخية المقارنة.

إننا لا نعتبر أن غاية البحث هى التحقيق التاريخى لرصد مدى أمانة الروائى فى سوق الأحداث الواقعية. وبالتالى فليس من دورنا أن نطرح السؤال الذى ألقته سامية أسعد أثناء حديثها عن (الزينى بركات) إذ قالت:

> أوّل سؤال يطرح هو بلا شك : هل التزم جمال الغيطانى بالتاريخ ؟ وإلى أى مدى ؟ والقارئ العربى بعامة والمصرى بخاصةّ لا يسعه إلا أن يردّ بالإيجاب. (١٥) .

إن ما أطلقت عليه الباحثة عبارة «الطابع التسجيلى» أو عبارة «السرد الوثائقى» (١٦) يجعل روائية الرواية فى منطقة الظلّ، ويقدم مقياس الصّدق على مقياس الفن. وهذا الموقف فى رأينا على طرفى نقيض مع موقف الغيطانى نفسه، حين قال فى أحد أحاديثه :

> الرواية هى سبب الوجود نفسه، وجودنا كلّه، والتاريخ عبارة عن ماذا ؟ عبارة عن محكى . وإذا ألغينا الرواية فنحن نلغى الوجود نفسه(١٧) .

وهنا يغدو التاريخ نفسه خطابا سرديا، وتصبح الرواية صنواً للوجود بأكمله، لا مجرد نسخة من التاريخ. ولعل تعليق رضوى عاشور فى ختام ثلاثية (غرناطة) يندرج فى هذا السياق، فقد قالت عند إشارتها إلى المصادر التى استمدت منها المادة التاريخية :

> لن أثقل على القارئ بثبت كل ما استفدت به من المصادر والمراجع ما دام موضوع الكتابة إنشاءً روائيا(١٨).

إن الناظر فى روايتى (الزينى بركات) و (غرناطة) يلاحظ أن التاريخ حضر فيهما بشكلين مختلفين. فهو فى رواية الغيطانى محدّد بفترة زمنية قصيرة تكاد لا تتجاوز عقداً من الزمان، أما فى رواية رضوى عاشور فهو يمتد حتى يفيض على القرن. التاريخ فى الرواية الأولى منصبّ على جزء من حياة شخصية، وهو فى الرواية الثانية يتابع حياة أسرة من خلال أجيال أربعة : جيل أبى جعفر، وجيل مريمة، وجيل هشام، وجيل على. وقد كان لهذا الفرق بين النصين أثر جلىّ فى مستوى البنية الحدثية، وفى خصائص الخطاب السردى.

١ ـ البنية الحدثية:

إن أهمّ ما تختص به رواية (الزينى بركات) من هذه الجهة تركيزها على الوقائع التى صاحبت ظهور الزينى بركات بن موسى، وتوليه نظارة الحسبة، وشروق نجمه وطلوع سعده، وصولا إلى هزيمة السلطان قانصوه الغورى أمام السلطان سليم العثمانى فى مرج دابق ودخول العسكر العثمانى البلاد المصرية، إلا أن جمال الغيطانى لم يقدّم لنا هذه الأحداث على نحو خطى، وإنما انطلق من النهاية أو ممّا يقرب منها حين ساد القاهرة جوّ مشحون من الترقب والتوجّس فى انتظار أخبار السلطان الغورى الذى خرج إلى

الشام لقتال العثمانيين، ثم إذا بنا نطوى الزمن، ونرتدّ سنوات عشرا لنتابع بداية ظهور الزيني وتوليته حسبة القاهرة بعد إلقاء القبض على سلفه على بن أبي الجود. ثم نتابع صعدا مسيرة الزيني حتى احتلال العثمانيين مصر، وتجديد تعيينه محتسبا للقاهرة بعد أن كان السلطان طومانباى غضب عليه وجرّده من وظائفه.

وإذا كان من البديهى أن الزمن الروائى مفارق ههنا لمبدأ أساسى من مبادئ الزمن لتاريخي وهو الخطيّة، فإن من العسير علينا أن نقبل برأى سامية أسعد التى تعتبر أن:

حركة الزمان فى الرواية دائرية، تنتهى إلى النقطة التى بدأت منها، وهى إن كانت توحى بشئ فإنما توحى بالاستمرارية والتكرار، بالرغم من وجود نهاية لرواية «الزينى بركات»، ويتأكد هذا من الجانب الشكلى، حيث تبدأ الرواية بمقتطف من مشاهدات الرحالة الإيطالى فياسكونتى جانتى، وتنتهى أيضا بمقتطف من مشاهداته (١٩).

ليس بإمكاننا أن نجارى الباحثة فى رأيها هذا، لأن بداية الرواية مختلفة عن نهايتها من زاوية الحدث ومن جهة الشخصية. فالرواية تنفتح بالتوجّس الحذر والتساؤل عن مصير السلطان وجيشه وعما ينتظر مصر من جرّاء ذلك، والزينى بركات غائب منذ أيام لا يعرف مكانه أحد. أما نهاية الرواية، فقد اتضح فيها المشهد وأصبحت القاهرة تحت الاحتلال العثمانى. وسمّى الزينى بركات من جديد محتسبا للقاهرة، فالبداية حيرة واستفهام والنهاية يقين واطمئنان.

فإذا انتقلنا إلى (غرناطة) وجدنا حظّ الوقائع فيها ضئيلا، ومقابل ذلك كان الأمر فيها دائرا على إنشاء مناخ تاريخى لا تضطلع فيه الأحداث التاريخية إلا بدور إقناعى من خلال استحداث خلفية تفسّر سلوك الشخصيات، وتبرّر مواقفها. ولعلّ ضمور المرجعية التاريخية هو الذى يفسّر جنوح الرواية للخطيّة إذ هى تتابع المسار الذى قطعته أجيال أربعة تنتمى إلى أسرة واحدة مرّت بأطوار متصاعدة من سقوط غرناطة إلى محاكم التفتيش وانتفاضات الموريسكيين بقشتالة وبلنسية وما تعرضوا له من ضروب التضييق والقمع، إلى صدور القرار بترحيلهم عن إسبانيا. ولئن لم تخل (غرناطة) من حالات الاستباق والارتداد، فإن ذلك لم يكن وليد خطة منتظمة، ولم يعتمد بوصفه خصيصة من خصائص البنية، وإنما أملته اعتبارات مقامية يسعى من خلالها الراوى إلى إضفاء مشروعية على تتابع الأحداث. ومن ذلك أن سعدا حين أُبلغ الموافقة على خطبته سليمة :

اضطرب وسرت فى بدنه رجفة يصاحبها شعور كأنه الخوف أو الحزن أو شئ آخر (٢٠).

وبعد أن فرغ من عمله اختلى بنفسه وعادت به الذكرى إلى الماضى :

جلس سعد تحت شجرة كستناء برّية وأغلق عينيه ، فرأى الصبى الذى كانه يركض فى الوعر وقد خلّف وراءه بيتا كان عامرا بأمه وأبيه وجدّه وأخته، بيتاً عاد قفرا فى مدينة هدّها الحصار والجوع وقذائف المدفع اللمباردية (٢١).

وبعد نهاية الذكرى يقوم سعد ويعود إلى الحمّام حيث يعمل. إن هذا الارتداد مجرد تفسير لتعذّر الفرح، فوظيفته إقناعية أكثر منها بنائية.

ويتعزّز هذا الفارق بين الروايتين حين نتأمل الشخصيات. نعم، إن الرواية التاريخية تزاوج عادة بين الشخصيات التاريخية والشخصيات المتخيّلة، إلا أن الأمر لا يقف فيها عند هذا الحدّ وإنّما يتجاوزه إلى ظاهرة أخرى هى إسناد أعمال لا تاريخية إلى الشخصيات التاريخية، وأعمال تاريخية إلى الشخصيات المتخيلة. ومن ثم فإن الشخصية فى الرواية التاريخية محلّ يتقاطع فيه التاريخى والروائى، والعامّ والخاصّ، والمرجعى والجمالى. ولكن الروايتين تتبعان فى ذلك نهجين غير متوازيين. ففى (الزينى بركات) تتجلّى الوقائع من خلال الشخصيات التاريخية التى تعلق بها الأهمية الأولى. ولعلّ عنوان الرواية كاف للدلالة على ذلك. كما أن حضور هذا العدد الضخم من الأسماء التى تحيل على شخصيات جاء ذكرها فى كتاب ابن إياس (بدائع

الزهور) ينمّ عن حرص الغيطاني على الإيهام بأن الأبطال في التاريخ هم الأبطال في الرواية، وإن لم يمنعه ذلك من مدّ جناح المتخيل على أبطال التاريخ، واستنباط شخصيات لا تاريخية يضعها أحيانا في تماسّ مع الشخصيات المرجعية، ويزجّ بها في سياق الأحداث الكبرى التي عصفت بمصر في مطلع القرن السادس عشر.

وأما (غرناطة) فالأمر فيها على غير ذلك تماما؛ فالشخصيات التاريخية فيها قليلة من حيث العدد، ثانوية من حيث الأهميّة، لم ترتق أي منها إلى مستوى البطولة، ولم تبلغ حدّا من الدرامية تصبح معه مشكلية. إنها من هذه الجهة لاتختلف عن (هنري الثامن) الذي قال عنه ألكسندر دوما (١٨٠٢-١٨٧٠)

لم يكن هنري الثامن بالنسبة إليّ إلا مسماراً علقت به لوحتي [٢٢].

ولعل ذلك متأت من سببين أحدهما أن هذه الرواية لا تهتم بالشخصيات التاريخية التي تردّدت أسماؤها في كتب التاريخ، وإنما تصرف اهتبالها إلى شخصيات أغفل ذكرها المؤرخون، وهذا ما يتجلى من ملخّص هذه الرواية، ويرجع أن رضوى عاشور هي التي كتبته، وقد جاء فيه :

لا تتناول الرواية حياة الملوك والساسة، بل الحياة اليومية للبشر العاديين الذين كتب عليهم أن يعيشوا زمن السقوط ذاك. ويمزج النص بين ما شهده تاريخ تلك المرحلة [...] وتفاصيل حياة أسرة عربية من غرناطة[٢٣].

وأما ثاني السببين في عدم اضطلاع الشخصيات التاريخية بالبطولة في (غرناطة) فمرده إلى امتداد الفترة الزمنية التي تعلقت بها الأحداث وقد جاوزت القرن؛ ومن ثم كان من الطبيعي أن تبرز شخصيات كثيرة في الفترة الواحدة، وأن تتغير الشخصيات بتقدم الزمان. كما كان من الطبيعي أن تظهر الشخصية فجأة وتختفي فجأة حين تنتفي الحاجة إليها، شأن أبي إبراهيم وأبي منصور والقس ميجيل وكوثر ، أو أن تغيب عن المسرح مدة ثم تعود شأن نعيم الذي سافر إلى أمريكا وبعد أن سلخ من عمره فيها عقودا عاد إلى غرناطة. وعلى هذا النحو، هيمنت على (غرناطة) النماذج التمثيلية وإن كانت لا تاريخية، وهيمنت على (الزيني بركات) الشخصيات التاريخية وإن لم تخل من سمات خيالية.

٢ ـ خصائص الخطاب السردي:

أول ما يطالعنا في رواية (الزيني بركات) قيامها على سرادقات بدل الفصول. والسرادق :

كل ما أحاط بشيء من حائط أو مضرب، وهو الفسطاط يجتمع فيه الناس لعرس أو مأتم[٢٤].

فكأننا من هذه السرادقات إزاء خيام ننتقل من إحداها إلى الأخرى لننفذ إلى الحيوات الخاصة. ونتسلل إلى البواطن والأسرار. ولهذا وسمت بعض العناوين الفرعية في السرادقات بأسماء شخصيات من قبيل سعيد الجهيني، زكريا بن راضي، وعمرو بن العدوي، ومقدم بصاصي القاهرة. كما حفلت بالنداءات والمراسيم والتقارير.

وقد طبع ذلك رواية (الزيني بركات) بتعدد الأصوات الذي أدى إلى تشظي التاريخ. ففي السرداق الأول يمثل حدث اعتقال علي بن أبي الجود بؤرة الحركة، ويفسر كثرة التساؤل عمن سيخلفه في وكالة بيت المال والتحدث عن جهات الشرقية والحسبة:

من إذن؟.

الأسماء كثيرة .. لكنها لن تخرج عمن نعرفهم .. الأمير ملماى .. طغلق .. طعق .. قشتمر .

آه .. عد غنماتك يا جحا..

لكن .. مستحيل أن يشغل أمير واحد كل الوظائف..

من مدة والتدبير عمال لإزالة علي .. فهل يطرده السلطان ليأتي آخر يستبد بالأمر كله ؟؟

من إذن .. من القادم ؟؟كل يحاول النفاذ إلى ما يجيء به الغيب، تدبر أمور، فى القلعة يدور همس فوق الحشايا، فى الحجرات المغلقة داخل بيوت الأمراء، والقضاة، على بن أبى الجود ينتظر مكبّلا فى قبو مظلم نتن الرائحة يرى أيامه وهما، حلما ضاع، اندثر.

ربما جاءنا من لايخطر ببالنا قط.

عد أغنامك يا جحا .. قلت لك .. ياجحا عد أغنامك(٢٥).

إن مايميز هذا المقطع - وهو صورة نموذجية للراوية - أمران أحدهما تعدد الأصوات، والآخر حضور الراوى العليم الذى يستطيع أن ينتقل بين تلك الأصوات كما ينتقل بين الأماكن ما ظهر منها وما خفى: (القلعة - الحجرات المغلقة - داخل بيوت الأمراء - قبو مظلم). هذا التعدد وهذا التنقل يضفيان على الخطاب نسبية تشده إلى الفن الروائى وتنأى به عن أحدية التاريخ وتعلقه بالوقائع الخارجية دون النفاذ إلى قرار الشخصية والاطلاع على هواجسها وأحلامها وآلامها.

ونتيجة لهذا، يعمد الراوى فى (الزينى بركات) إلى المونولوج، فيطلق العنان للشخصية، تحدث نفسها عما يشغلها. وهنا يتداخل الماضى والحاضر، والظاهر والباطن، على غرار ما نجده فى السرادق الرابع تحت عنوان «سعيد الجهينى»:

موت الآمال وليد فراق الأحبة، أما الأمانى فتنأى، فى أول العمر يهتف خاطر خفى دفين، جبينك لم تدركه الغضون، صدى وسوسات النجوم، يشد الأرض إلى السماء قلوب الخلق تنهج بالمر والبلوى، لكن صبرا، مهلا بعد سنوات ستجيء الأيام السعيدة . أول العمر يغمض عينيه فيرى أياما مقبلة وربيعا فتيا يخرج الخلق بمأمن من عبث المماليك(٢٦).

إن الأحداث الخاصة (الفراق) والعامة (نهاية المماليك) تنصهر فى الخطاب من خلال الأسلوب غير المباشر الحر الذى ينهض على تداخل مستويات الخطاب وتعديد الأصوات للدلالة على تعدد التبئير بين داخلى وخارجى، وبتقنية الانزلاق فى الأصوات هذه تتأكد خصوصية النص الذى يفارق أحدية الإخبار التاريخى إلى شعرية التأثير الروائى، وهو ما نجده فى وصف الرحالة فيسكونتى مئذنة السلطان الغورى الجديدة:

هذه المئذنة أدمنت النظر إليها. المرور من تحتها. يتساقط فوق روحى وهج رخامها الملون . عصور سحيقة أراها فى الصباح . أعود إليها وغبار العصر يغطيها فألقى منظرا جديدا . أجلس فى دكان مشروبات قريب من الأزهر، أرقبها تغوص بقمتها ، برؤوسها الأربع فى الليل، حتى تندمج بظلامه(٢٧).

إن المئذنة بخصائصها الموضوعية (الرخام الملون - القرب من الأزهر. الرءوس الأربع) تتداعى وتغيب وراء ذاتية الراوى/ الرائى (إدمان النظر- العصور السحيقة - تعدد المناظر - وهج الرخام على الروح - الاندماج بظلام الليل) فيتحول مركز الثقل من الخارج إلى الباطن، ومن المادة إلى الروح ومن التاريخ إلى الفن.

فإذا بلغنا هذا الحدّ جاز لنا أن نستنتج أن كتابة التاريخ روائيا تضطلع فى (الزينى بركات) بدور مرآوى ، إذ إن المقصود بالصورة لا يتنزل فى إطار الذات المرتسمة على لوحة المرآة، وإنما يتنزل فى إطار الذات الناظرة ، سواء أكانت ذات الراوى أم ذات الكاتب أم ذات القارئ. وفى هذا السياق يمكن أن ندرك حضور النص التاريخى المستمد من (بدائع الزهور) لابن إياس فى أشكال مباشرة أو غير مباشرة فى هذه الرواية. وهو نص يعزز النزوع إلى المفارقة وإن كان فى الحقيقة مجرد صدى لصوت غاب منطلقه، ولم تبق منه إلا التموجات والذبذبات التى يزيدها الفاصل الزمانى والمكانى تعددا وتضخما.

أما عن ثلاثية (غرناطة) فقد قامت على فصول يضطلع بالرواية فيها راو خارجى غير مشارك فى الأحداث، إلا أنه مع ذلك راوٍ عليم، ولئن وجدنا فى هذه الرواية تنويعا

فى زوايا النظر يصل أحيانا إلى تعدد فى التبئير فإن الأمر لم يصل إلى تعديد الأصوات.

ثمة صوت واحد من خلاله تأتينا شذرات من كلام الغير وآرائهم. ومنذ البداية يتضح لنا ذلك عند الحديث عن اختفاء موسى بن أبى الغسان عقب اجتماع الحمراء الذى تقرر فيه عقد المعاهدة مع القشتاليين وتسليمهم مفاتيح المدينة:

لثلاث ليال لم تنم غرناطة ولا البيازين. تحدث الناس بلا انقطاع ليس عن المعاهدة بل عن اختفاء موسى بن أبى الغسان [..].

قال البعض إن ابن أبى الغسان خرج من اجتماع الحمراء وقد قرر أن يقاتل القشتاليين. وقاتل جموعهم وحده. ولما أصابوه وكادوا يظفرون به ألقى بنفسه فى النهر.

قال البعض الآخر بل قتله محمد الصغير لينفذ ما يريد دون مخالفة ولا معارضة. سلّم الشقيتو المنحوس البلد وباعها، وما كان بإمكانه أن يفعل وابن أبى الغسان يقف له بالمرصاد..

وقال فريق ثالث لا أغرق نفسه. ولا قتلوه، بل صعد إلى الجبال ليدرب الرجال، ويستعد.

وقال فريق رابع غرق أو لم يغرق لا فرق، ليس هذا زمانه ولا زماننا، فلنحمل ما نقدر عليه من متاع ونرحل، فبلاد الله واسعة، أو نبقى مسلمين أمرنا لله وللأسياد الجدد ونعيش(٢٨).

إن هذا المقطع يكشف لنا عن قدرة الراوى على الوجود فى أمكنة متعددة وأزمنة مختلفة فى آن. وهذا التنويع فى زوايا النظر يؤتى به لتأكيد هذه القدرة على العلم التى تكمن وراء القدرة على الإعلام.

وهذه الإشارات إلى الفرق الأربعة لا ترد لتغيير الحقيقة بل ترد لاستكمال جوانبها. إنها لا تكرس نسبية الحقيقة بل تكتفى بإبراز مقوماتها. الذى يعنينا هنا وجود الخلفية التاريخية متمثلة فى توقيع معاهدة الاستسلام، واختلاف المواقف منها.

ولعل هذا المقتطف يفسر لنا ظهور الأحداث والشخصيات التاريخية من حين إلى آخر فى هذه الرواية، واضطلاعها بدور مرجعى يسند الأحداث والشخصيات المتخيلة. ويؤطرها ويوحى بمنطلقاتها ونتائجها. ومن أهم آثار هذا الاختيار أن التاريخ تضاءلت قيمته، فلم يعد يبرز من خلال استحضار نصوص صريحة بل صار يزجّ به على ألسنة الشخصيات على نحو ما نجده فى الحوار الذى دار بين حسن وعمر البلنسى:

أنصت الأخوان باهتمام إلى حسن وهو يحكى عن الأحوال فى غرناطة، ثم قال عمر:

- فى بالينسية [كذا] الأحوال أفضل. فالنبلاء معنا والبلاط يمكن أن يكون معنا لو تصرفنا بحكمة. نبلاء أراجون هم الذين يقاومون التنصير والتهجير. وكان الملك فرديناند قد وعدهم مرارا بأنه لا تنصير إجباريا للعرب ولا ترحيل لهم ولا قيود على تعاملهم مع نصارى المملكة. واضطر الإمبراطور كارلوس الخامس حين تولى عرش أراجون بعد وفاة جده فرديناند إلى تجديد هذا العهد. والصراع قائم بين النبلاء من ناحية وديوان التحقيق من ناحية أخرى. والبلاط يميل إلى النبلاء ولكنه يخشى سطوة ديوان التحقيق(٢٩).

إن التاريخ هاهنا يضطلع بدور إقناعى، إذ هو يبرر إقدام حسن على تزويج بناته من أبناء الأخوين عمر وعبدالكريم المقيمين فى بلنسية، ويمهد لرحيل حفيده على إلى هذه المقاطعة فى الجزء الثالث من الرواية. وبهذا، فإن كتابة التاريخ روائيا تضطلع فى ثلاثية (غرناطة) بدور تمثيلى يضفى على الخطاب مشروعية وانسجاما، وييسر مقروئيته. إنه يأتى لتحقيق الاطمئنان لا لزرع الحيرة. وهذا التصوير يكسب الماضى أهمية مخصوصة ويجعله مركز الثقل. ومن هنا ندرك دور العاطفة التى تأتى لاستنفار المخيلة. وهذه القصص والمصائر

الشخصية المختلفة تحوم حول محور التاريخ فتكسو عظامه لحما ويكون عمود خيمتها. وهذه الرغبة فى تجسيد النواة التاريخية من خلال اختلاف الخبر وتمطيط الخطاب هى التى تفسر لنا حضور ضرب آخر من النصوص فى هذه الثلاثية من قبيل شعر ابن عربى، والسيرة الشعبية، وقصة حى بن يقظان، ورسالة الفقيه المغربى، والمثل البلنسى[٣٠]، والخرافة الشعبية[٣١]، وهى نصوص أدبية، يمكن أن نلحق بها النادرة التى تمثلها قصة عشق خوانا ابنة فرديناند وإيزابيلا وجنونها[٣٢]، كما يمكننا أن نقرأ فى ضوئها تلك المقاطع الوصفية المطولة التى ترد لنقل القارئ إلى زمن الخبر ومساعدته على تمثله، على نحو ما نجده فى وصف صندوق مريمة[٣٣] أو فى بيان الطريقة التقليدية فى استخراج زيت الزيتون[٣٤].

وبهذا نجد أنفسنا أمام طريقتين فى استحضار التاريخ فى الرواية. فـ(الزينى بركات) تستدعى الوقائع والشخصيات التاريخية، فى حين تهتم (غرناطة) بإيجاد مناخ تاريخى تضطلع فيه شخصيات لا تاريخية بأعمال متخيلة. وكان من أثر ذلك أن الخطاب قام فى (الزينى بركات) على التعدد والنسبية، فلم يقع أسير الأحدية التاريخية، بل سعى إلى تغليب الروائية من خلال الاعتناء بالبعد الجمالى وجعله مشغلا أساسيا للرواية. أما فى (غرناطة) فقد كان الخطاب تمثيليا، واضطلع به راو عليم سعى، بالإحالة على محطات تاريخية محددة، إلى توفير شروط المشاكلة للخبر المنزرع على ثرى التاريخ.

ثانيا: غايات استحضار التاريخ فى (الزينى بركات) و(غرناطة):

علينا أن نبادر إلى توضيح ما نعنيه بكلمة «غايات». فليس مقصدنا أن نسير من العلامات النصية إلى ذات المؤلف للكشف عما كان يعتمل فى نفسه آن إنشاء نصه، وإنما نريد أن نبحث عن «شوارع المعنى» للوقوف على مقروئية للنص. إن الأثر الأدبى يظل بهذه الصفة مفتوحا، ومعنى ذلك أنه لا يتحدد من خلال «حقيقة» ثاوية خلفه، بل من خلال «حقائق» توجد بعده ولا يوقفها إلا قصور النص عن التدلال (signifiance)، أو عجز المتلقى عن القراءة المنتجة. ولعل هذا ما عناه جان مولينو حين بيّن أن أطرافا متعددة تدخل فى تحديد طبيعة الأثر الذى تجتمع فيه معطيات التاريخ وعناصر الخيال، فقال:

> ليس المحتوى الحرفى للنص هو الذى يمكننا من أن نضعه فى صنف الواقع أو فى صنف القصة المبتدعة: وإنما هو قصد المؤلف وقرائه أو سامعيه، وهو ما يجوز لنا أن نطلق عليه اسم التصنيفية الحجاجية للقصص[٣٥].

وبناء على ذلك، فليس مهما ألا نجد على غلاف (الزينى بركات) أو (غرناطة) ما يدل على أنهما روايتان تاريخيتان. فكل ما نجده على الغلاف الأخير لـ (الزينى بركات) أنها:

> رواية طليعية تحاول توحيد الحاضر والماضى فى تناقضهما فى حقلى الممارسة السياسية والكتابة، وترصد استمرار التاريخ فى تناقضه[٣٦].

أما (غرناطة) فقد ذكر فى نهايتها أنها:

> رواية تربط بين المصير التاريخى المحتوم ومنمنمات الحياة اليومية فى مفصل زمنى شهد سقوط مفردات عالم كامل وتشكل نقيضه الفادح[٣٧].

وجاء فى آخر (مريمة والرحيل) ما يلى:

> بـ «مريمة والرحيل» تكتمل ثلاثية غرناطة. نسيج ممتد تضفر الكاتبة فيه التاريخ المتداول بالتاريخ المهمش بإنشائها الروائى لتخلق عالما أليفا يعقد صلة بالماضى والحاضر معا[٣٨].

وأحسب أننا بهذه الإشارات يمكن أن نقف على غايات استحضار التاريخ فى هاتين الروايتين، وذلك من خلال رصد ضروب العلاقات بين الماضى والحاضر فيهما. وقد رأينا أن نسلك فى هذا القسم مسلكا نراعى فيه ما بين الروايتين من اختلاف. ومن ثم، فإننا سنمر بمرحلتين نتحدث فى أولاهما عن التاريخ قناعا وفى ثانيتهما عن التاريخ مسرحا.

١ ـ الرواية وقناع التاريخ:

يستهل السرادق الخامس من رواية (الزينى بركات) برسالة أعدها ديوان بصّاصى السلطنة المملوكية وقرأه الشهاب الأعظم زكريا بن راضى بمناسبة اجتماع عقد بالقاهرة سنة ٩٢٢هـ/ ١٥١٧م، وضم كبار البصاصين فى أنحاء الأرض. ومما يلفت الانتباه فى هذه الرسالة ما جاء عرضا من حديث عن الماضى. تقول الرسالة:

> ومعرفة ما جرى أمر صعب، الزمن الماضى ليس موجودا فى مكان وزمان معين يمكننى الذهاب إليه فأستعيد ما جرى. الأمس أو السنة الماضية لا نلقاها فى صورة موجودات، إنما نلقاها هنا فى أذهاننا، فيما يصيبنا من تحولات وتغيرات(٣٩).

ومكمن الأهمية فى هذا القول نفيه أن يوجد الماضى خارج تصور الماضى، واعتباره بالتالى أن الماضى ليس شيئا جامدا وإنما هو مفهوم متغير. ونحن حين نتعسف هذا الشاهد ونخرجه من سياقه المرتبط بطرق عمل البصاص، وندرجه فى سياق الرواية التاريخية نجد أنفسنا فى جوهر مسألة الكتابة. فإذا كان الماضى على هذا النحو وليد الحاضر، أفلا يصح لنا أن نقول إن التاريخ فى هذه الرواية ليس تاريخا، وإن الماضى وأحداثه وشخصياته لاتعدو أن تكون تصريفا للحاضر وأحداثه وأشخاصه؟

إن هذا القول يجد صداه فيما صرح به الغيطانى من أن (الزينى بركات) لم تعد رواية تاريخية:

> فى كل اللغات التى ترجمت إليها هذه الرواية، سواء فى الروسية أو الفرنسية أو الإنكليزية لم يعاملها أحد على أنها رواية تاريخية، إنما عوملت على أساس أنها رواية ضد القهر وضد قمع الإنسان فى أى زمان ومكان(٤٠).

وهذ الرأى هو الذى نجده عند سامية أسعد التى تميز بين الرواية التاريخية والرواية التى تستمد مادتها من التاريخ، وترى بموجب ذلك أن (الزينى بركات) «رواية ـ لا رواية تاريخية ـ [..] تتناول أحداثا وقعت فى عهد السلطان قنصوه الغورى»(٤١). إن هذا التباعد عن صفة «التاريخية» لا يعبّر عن إنكار لموضوع الرواية أو المادة الخام التى قُدّت منها، وإنما يعبر عن تخوف من أن يحصر مجال الرواية فى الماضى، وألا يُرى الرباط المتين الذى يشدها إلى الحاضر، وإلى القضايا التى تهم الإنسان فى علاقته بنظم الحكم دونما تقيد بزمان أو بمكان.

وإذا كان من العسير على المرء ألا يرى العلاقة التى تربط هذه الرواية بكتاب ابن إياس (بدائع الزهور) وبالفترة المملوكية، فإن سيزا قاسم على سبيل المثال جعلت هذه الرواية شكلا من أشكال المعارضة، إذ هى:

> لا تستهدف محاكاة الواقع بل محاكاة الأدب نفسه متحققا فى نص آخر [..]. ويختلف هذا النمط من الرواية التاريخية عن غيره من الروايات التاريخية فى أنه يقيم موازاة نصية من خلال معارضة شكلية لغوية للنص التاريخى(٤٢).

والمهم فى هذا القول أنه لا يخرج (الزينى بركات) من صنف الرواية التاريخية، إلا أنه يجعلها رواية تاريخية من نوع خاص ليس همها أن تستدعى ماضيا لإحيائه، وإنما هى تريد من ذلك أن تحاكى لغة وأدبا بالدرجة الأولى.

على أن هذا الرأى وإن وجد مستنداً له فى هذا الحضور المتواتر لكتاب ابن إياس فى الرواية بأشكال متعددة لا ينفى أن هذا الماضى قد استدعى لما فيه من أحداث وشخصيات أيضا. فابن إياس ليس مؤرخا وحسب، وإنما هو إلى ذلك كائن اجتماعى. وهو ما ألح عليه جمال الغيطانى نفسه حين قال:

> هناك وجوه اتفاق بين حياتى وواقعى، وحياة ابن إياس وواقعه. ولكن هناك وجوه اختلاف وتباين كذلك .... وقد شهد ابن إياس هزيمة المماليك أمام العثمانيين، وشهدت هزيمة بلادى أمام الإسرائيليين، على أن هناك أشياء أكثر عمقا من هذا، ففى فترة الستينيات كانت المشكلة الديمقراطية بالغة الحدة [..] وفى (الزينى بركات) التقى القهر المملوكى بقهر الستينيات (٤٣).

وبهذا يكون الهم الاجتماعى موازيا للهم الجمالى عند جمال الغيطانى فى (الزينى بركات). فهذا الماضى ذو وجهين: مدار أولهما على تأصيل الفن الروائى، إذ يقول الغيطانى:

منذ فترة بعيدة شعرت بضرورة خلق أشكال فنية للرواية تستمد عناصرها من التراث العربى، وربما كان السبب الكامن وراء كل ذلك، اهتمامى المبكر منذ فترة بعيدة بالتاريخ(٤٤).

ومدار الثانى على مقاومة القهر والاستبداد ومحاولة فهم أسباب الهزيمة.

وبهذا نفهم المفارقة التاريخية التى تحفل بها هذه الرواية. فرغم أن أربعة قرون ونصف تفصل بين زمن أحداثها وزمن كتابتها، فإن الراوى لا يتردد فى الإلماع إلى مظاهر متعددة من الحياة المعاصرة من قبيل وسائل الإعلام والتحكم فيها، وحقوق الإنسان ورفض التعذيب البدنى، وحصر المواليد، وبطاقة الهوية، وقمة وزراء الداخلية، وإنشاء فرق المخابرات الخاصة، والمراقبة الجمركية(٤٥). وهى أمور تشد الرواية إلى الحاضر وتجعل التاريخ مجرد قناع لها. وقد عبر الغيطانى عن ذلك حين أنمى عودته إلى التاريخ باشتداد الرقابة فقال:

إن وجود الرقابة بهذا الشكل قد ساعدنى إلى حد ما فى توجهى نحو التاريخ(٤٦).

ومن هنا، يجوز لنا القول إن الغاية الأساسية للتاريخ فى هذه الرواية هى تحقيق المماهاة بين الحاضر والماضى عبر الفن.

٢ ـ الرواية ومسرح التاريخ:

تضعنا ثلاثية (غرناطة) أمام فترة تاريخية تفوق القرن، ولكن رضوى عاشور لا تسعى إلى معارضة أثر محدد شأن الغيطانى، ولا إلى تفصيل القول فى الأحداث السياسية الكبرى التى تميزت بها تلك الحقبة، ولا حتى إلى إبراز إحدى الشخصيات التى اضطلعت فيها بدور مخصوص. إنها تريد أن تنسج من التاريخ الرسمى خيوط التاريخ المهمّش، فتترك القصور والبلاطات وساحات الوغى والأسر الحاكمة إلى أسرة أغفل ذكرها التاريخ. ومن ثم، فإن الكاتبة تدرج عملها فيما غدا مبحثا حضاريا مهما منذ عهد غير بعيد وأطلق عليه اسم الحياة اليومية. غير أنها لا تستخرج تفاصيل هذه الحياة اليومية من النصوص والآثار وإنما تتصور عالما روائيا يعج بالحياة ليس التاريخ إلا خلفية له، ومجالا يهب هذا العالم إحداثياته.

نعم، تحدثنا الرواية عن معاهدة تسليم غرناطة، وتتضمن بعض العناصر التاريخية من قبيل تلك القرارات التى تصدر من حين إلى آخر عن القشتاليين لمنع استخدام اللغة العربية حديثا وكتابة، وحظر اللباس العربى، والتقاليد الإسلامية، والحمامات، وتشير أحيانا إلى الانتفاضات التى شهدتها البيازين أو جبال البشرات أو أريان بلنسية، وتحدثنا عن كريستوف كولمبس واكتشاف أمريكا، وانهزام الأسطول الإسبانى أمام الأسطول البريطانى. تحدثنا ثلاثية «غرناطة» عن هذه الأحداث التاريخية وغيرها، ولكن دون أن تصل بينها أو تجعلها فى واجهة الحركة الروائية. فليس التاريخ هنا إلا مسرحا تتحرك عليه الشخصيات الروائية، وإطارا يحكم تصرفاتها.

إن تلك الشذرات التاريخية تصبح فى الدرجة الثانية من الأهمية بعد القصة المبتدعة. ولنأخذ على ذلك مثالا. فحين تزوج سعد سليمة لفّهما الصمت:

وفى الليلة الثالثة حكى سعد عن البحر والسفن الراسية والتى ترحل وتعود، ومالقة بين البحر والجبل [..]. كان وجه سعد شاحبا، وكانت سليمة تغالب البكاء. لم ينتبها لطلوع الفجر، ولم ينبههما صوت مؤذن، إذ كان القشتاليون قد منعوا ذلك منذ زمن [..]. لم يكن سعد راغبا فى مواصلة الحكاية، ولكن سليمة ألحت فحكى على مدى ثلاث ليال تفاصيل كثيرة عن حصار مالقة ثم سقوطها فى نهاية المطاف بعد قصف مروع من البر والبحر، قال سعد...(٤٧).

إن الحديث عن منع الأذان جاء ليبرر تأخر العروسين فى النهوض وليضفى عليه شرعية بعد أن قضيا الليل فى الحديث. كما أن استثارة سعد ذكرياته عن سقوط مالقة فى أيدى القشتاليين جاء لتفسير التغير الذى طرأ على سليمة بعيد الزواج:

> لاحظت أم جعفر وجه سليمة الشاحب وجفنيها المنتفخين كأنما من أثر بكاء[٤٨].

ومن ثم، فإن العالم الروائى والشخصيات المتخيلة هى التى تدعو إلى كشف النقاب عن التاريخ حتى يفهم سلوكها وأحوالها وتضفى عليها مسحة من المشاكلة.

وإذا كان الأمر كذلك فهاهنا السبب الذى يدعو الراوى إلى مجافاة التاريخ خدمة للرواية. ويتجلى ذلك فى تكريس النظرة النمطية إلى القشتاليين، على نحو ما جاء فى خواطر نعيم:

> القشتاليون قوم غريبون مختلو العقول [...] لعله البرد القارس فى الشمال يجمد جزءا من رؤوسهم فلا يسرى الدم فيه، فيموت أو يفسد، أو ربما هو لحم الخنزير الذى يسرفون فى أكله يصيب بالخبل[٤٩].

وهو ما أكده حين انتقل إلى أمريكا:

> الأب ميجيل طيب، ولكنه قشتالى، والقشتاليون لهم أطوارهم الغريبة التى تستعصى على الفهم[٥٠].

وقد نجد تفسيرا لهذا التعميم من خلال المنطق الداخلى للرواية، وبنية الشخصية، إلا أن الوضع يختلف حين يفرط الراوى فى وصف وحشية القشتاليين، فقد كانت المرأة العربية تحمل رضيعا فى سن لم تبلغ سبعة شهور أو ثمانية :

> فى لمحة كان القشتالى قد انقضّ عليهما واختطف الصغير من بين يديها، وألقى به على امتداد ساعده فى اتجاه كلبه الجائع. كلب أسود قناص له فطم طويل وقوائم عالية..[٥١].

إن التاريخ يشد هاهنا من رسنه ويحكم عليه بأن يخدم الرواية عنوة أو تغير ملامحه ويرغم على الظهور بغير مظهره.

وليس من همّنا أن نحكم للرواية أو عليها بمدى وفائها للتاريخ، فهذا عمل المؤرخ، وإنما نريد من خلال إبراز صورة التاريخ أن نتبين الغاية التى حدت بالكاتبة إلى استحضاره فى نصها. فهو بمثابة الديكور الذى يؤطر الأحداث المتخيلة، إلا أنه أحيانا ديكور مصطنع تمليه حاجة العالم المتخيل أساسا.

وما هذا التعميم والإفراط إلا أداة تحقق بها الرواية غايتها المتمثلة فى المغايرة؛ أى فى إخراج عالم روائى مختلف عن العالم المعيش. وهذه الغاية هى التى دفعت بها إلى كتابة ما أهمله التاريخ.

وليس أدل على هذه المغايرة من تجنب المفارقة التاريخية. فالرواية تحدثنا عن أشياء هى جزء من حياتنا اليوم، إلا أنها تضرب صفحا عن زمن الإبداع، وزمن القراءة، وتحبس نفسها فى زمن الأحداث. على هذا النحو وجدنا الحديث عن النظارة:

> أخرج نعيم من جيبه لفافة صغيرة فتحها بحرص وأخرج منها شيئا غريبا، دائرتين من زجاج مسطح موصولتين ومؤطرتين بسلك ذهبى دقيق وتنتهى إحداهما بحامل دقيق صغير[٥٢].

> كان يجلس بجوار حسن وبيده آلة غريبة لها ذراع خشبية طويلة مفرغة كالمزمار يقترب طرفها الأعلى من فمه، وتنتهى من الأسفل برأس خشبية مجوفة محشوة بأوراق داكنة اللون. كان يسحب النفس من ذلك المزمار العجيب بدلا من أن ينفخ فيه فتتوهج الأوراق فى الرأس الخشبية وتتقد كقطعة جمر، ثم يبعد الأنبوب عن فمه ويخرج من فتحتى أنفه سحابة من دخان تنشر فى الدار رائحة نفاذة[٥٣].

إن هذا الوصف أملاه أن النظارة والتدخين بالغليون كانا غير معهودين زمن الأحداث، ولكنه كرّس المغايرة بين ماضى القصة وحاضر القص.

وبهذا نصل إلى نهاية المطاف فى هذه الإطلالة على (الزينى بركات) و (غرناطة)، وقد قادتنا من طرائق استحضار التاريخ فيهما إلى غايات هذا الاستحضار. ولعل من أوجه الطرافة فى هذين الأثرين أنهما وإن اعتمدا فترة تاريخية واحدة أو تكاد، واختارا حدثا أساسيا واحدا هو الهزيمة قد سارا فى طريقين مختلفتين. فكان تغليب الغيطانى للوقائع تعبيرا عن الدور المرآوى الذى أناطه بالتاريخ، وهو دور يكشف عن وظيفة المماهاة التى ينهض عليها النص، فى حين كان اهتمام رضوى عاشور بالمناخ التاريخى خادما للدور التمثيلى الذى عهدت به إلى التاريخ. وهو دور يخدم وظيفة المغايرة التى أقيم عليها نصها.

إن هذا التحليل يمكن أن يستكمل بنتيجتين إحداهما خاصة والأخرى عامة، فالنتيجة الخاصة مدارها على الأثرين موضوع البحث، وتتجلى فى علاقة التاريخ بالرواية فى كل منهما؛ ذلك أن ما سميناه بالدور المرآوى للتاريخ وقد جسمته رواية (الزينى بركات) يقود إلى وظيفة المماهاة بين الماضى والحاضر. كما أن ما أطلقنا عليه اسم الدور التمثيلى للتاريخ وقد عبرت عنه ثلاثية (غرناطة) يكرس وظيفة المغايرة بين الماضى والحاضر. وقد بدا لنا أن الدورين المرآوى والتمثيلى ووظيفتى المماهاة والمغايرة يمكن أن ينظر إلى كل منها فى ضوء ما بيّنه رومان ياكبسون (٥٤) من وجود ضربين من العلاقات بين وحدات الخطاب. فعلاقات التماثل (Similarité) هى أساس الاستعارة، وعلاقات الجوار (Contiguité) هى أساس الكناية. ولعلنا لا نبعد حين نقول إن رواية (الزينى بركات) تقوم فيها الصلة بين التاريخ والرواية أو بين الماضى والحاضر على بنية استعارية، فى حين تقوم هذه الصلة فى ثلاثية (غرناطة) على بنية كنائية. فالغيطانى يعيد إنتاج ما احتفل به التاريخ، فوراء النموذج المطلق يختفى الكائن التاريخى. أما رضوى عاشور فإنها تستدرك ما أهمله التاريخ وتعيد بناءه، فوراء الشخصيات المتخيلة يكمن النموذج الأزلى للإنسان. هو يستدعى التاريخ لفهم الحاضر، وهى تستدعى التاريخ لفهم الإنسان. هو يريد أن يكشف الآلية التى أدت إلى هزيمة ١٩٦٧، وهى تريد أن تحذر من نتائج اتفاقيات السلام.

وأما النتيجة العامة فتتصل بعلاقة الرواية بالتاريخ من جهة وبالواقع من جهة أخرى. وقد تناول هذه المسألة ميشال فانوستيز فقال:

يمكن أن نعتبر الرواية التاريخية ... المحل الأفضل ...الذى نجد فيه جدلية «الواقع» و«الممكن» أنسب مجال للتحقق، ويمكن أن تثار فيه حركة النوسان هذه بين «الاعتقاد» و«عدم الاعتقاد»، كما يكون «ممكن» الرواية مهدداً على الدوام بالذوبان فى «واقع» ضروب خطاب المعرفة، بله زيادة مصداقيتها. وعلى هذا النحو فإن هذا الجنس ممزق بين مصادرتين: فإما أن يثبت أنه قصة متخيلة، وإما أن ينتفى على نحو ما حتى ينكتب فى ظل «الواقع» أى فى ظل النماذج القائمة» (٥٥)

وهذا القول يشير فى جانب منه إلى مأزق الرواية التاريخية من حيث هى ضرب من الممارسة يتنازعه التوثيق والفن، والمرجعية والجمالية. ويشير فى جانبه الآخر إلى طاقة هذا النوع من الإبداع وقدرته على التجدد؛ لأن الفن لا يوجد خارج «الواقع» ولا يكتسب معناه خارج «الممكن».

ولعل هذا البحث قد أوقفنا على حدود الرواية التاريخية من ناحية، وعلى ثرائها من ناحية أخرى، وأكد لنا أن علاقة الرواية بالتاريخ مدخل مهم لإدراك خصوصية الخطاب الروائى ومنزلته من سائر ضروب الخطاب المعرفى.

هوامش:

(١) رولان بارت: «نظرية النص»، ترجمة منجى الشملى وعبدالله حولة ومحمد القاضى، **حوليات الجامعة التونسية**، ع٢٧/١٩٨٨، ص٨١.

(٢) جمال الغيطانى: **الزينى بركات**، دار الشروق، بيروت - القاهرة، ١٩٨٩.

(٣) رضوى عاشور: **غرناطة**، روايات الهلال، ع٥٤٤، أبريل ١٩٩٤، **ومريمة والرحيل**، روايات الهلال، ع٥٦١، سبتمبر ١٩٩٥.

(٤) Pierre-Louis Rey, **Le roman**, Paris: Hachette, 1992,p17

(٥) م. ن. ص ص ١٨-١٩.

(٦) م. ن، ص١٩.

(٧) انظر قول الجاحظ: «وإنما نحكى ما كان فى الناس وما يجوز أن يكون فيهم مثله». الجاحظ: **البخلاء**، تحقيق طه الحاجرى، دار المعارف بمصر، ١٩٧١، ص١٣٢.

(٨) Pierre-Louis Rey, **Le roman**, p. 12.

(٩) Michel Vanoosthuyse qle: **Le roman historique**, Mann, Brecht, Döblin, PUF, 1996, p18.

(١٠) Georges Lukacs: Le Roman **historique**, Payot, 1965, p56. Cité par P-L Rey: Le roman, p19.

(١١) Henri Pêrês: **Le roman historique dans la littêrature arabe**, Alger AIEo, Faculté des lettres, 1957, p. 5.

(١٢) إكناتى كراتشكوفسكى: **الرواية التاريخية فى الأدب العربى الحديث ودراسات أخرى**، ترجمة وتقديم عبدالرحيم العطاوى، دار الكلام، الرباط، ١٩٨٩، ص٢٠.

(١٣) محمد يوسف نجم: **القصة فى الأدب العربى الحديث** (١٨٧٠ ـ ١٩١٤) دار الثقافة، بيروت، د.ت. ص١٥٩.

(١٤) عبد الرحمن ياغى: **فى الجهود الروائية ما بين سليم البستانى ونجيب محفوظ**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٨١، ص ص ٢٣ - ٥٥. وانظر أيضا لمزيد من التوسع: محمد يوسف نجم: **القصة فى الأدب العربى الحديث**، ص ص ١٥١ ـ ٢٣٩.

(١٥) سامية أسعد: «عندما يكتب الروائى التاريخ». **فصول**، المجلد الثانى، العدد الثانى، يناير ـ فبراير ـ مارس، ١٩٨٢، ص ٦٩.

(١٦) م.ن، ص ص، ٧٠، ٧٢.

(١٧) جمال الغيطانى: «القلق، التجريب، الإبداع». حوار أجرته معه عائدة بامية، **مواقف**، العدد ٦٩، خريف ١٩٩٢، ص ١٠٩.

(١٨) رضوى عاشور: **مريمة والرحيل**، ص ٢٦١.

(١٩) سامية أسعد: «عندما يكتب الروائى التاريخ»، ص ٦٨.

(٢٠) رضوى عاشور: **غرناطة**، ص ٨٤.

(٢١) م. ن. ص ٨٥.

(٢٢) Gerard Vindt et Nicole Giraud: **Les grands romans historiques**, Bordas, 1991,p. 14.

(٢٣) رضوى عاشور: **غرناطة**، ص ٣١٤.

(٢٤) **المعجم الوسيط**: مادة «سردق».

(٢٥) جمال الغيطانى: **الزينى بركات**، ص ص ٢٦ ـ ٢٧.

(٢٦) م.ن، ص ٢٠٩.

(٢٧) م.ن، ص ص ٢٠٢ ـ ٢٠٣.

(٢٨) م.ن، ص ص ٨ ـ ٩.

(٢٩) م.ن، ص ٢٢٦.

(٣٠) م. ن، ص ص ١١٧ ـ ١١٨ ـ ١٧٣ ـ ١٧٤ ـ ١٨٥ ـ ٢٢٧.

(٣١) رضوى عاشور: **مريمة والرحيل**، ص ٢٧.

(٣٢) رضوى عاشور: **غرناطة**، ص ص ١٦١-١٦٢.

(٣٣) م. ن، ص ١١٣.

(٣٤) رضوى عاشور: **مريمة والرحيل**، ص١٧٦.

(٣٥) Jean Molino: "Quest-ce que le roman historique"? **Revue d'histoire Littéraire de la France**, no. 2-3, Mars-juin, 1975, p. 204.

(٣٦) جمال الغيطانى: الزينى **بركات**، الصفحة الرابعة من الغلاف.

(٣٧) رضوى عاشور: **غرناطة**، ص ٣١٤.

(٣٨) رضوى عاشور: مريمة **والرحيل**، الصفحة الثالثة من الغلاف.

(٣٩) جمال الغيطانى: الزينى **بركات**، ص٢٣٠.

(٤٠) جمال الغيطانى: «القلق، التجريب، الإبداع» م. س. ص ١١١.

(٤١) سامية أسعد: «عندما يكتب الروائى التاريخ» م. س. ص٦٨.

(٤٢) سيزا قاسم: «المفارقة فى القص العربى المعاصر» **فصول**، ع ٢، يناير ـ فبراير ـ مارس ١٩٨٢، ص ١٤٤.

(٤٣) مشكلة الإبداع الروائى عند جيل الستينيات والسبعينيات (ندوة) **فصول**، ع٢ ،يناير - فبراير ـ مارس ١٩٨٢، ص ٢١٣.

(٤٤) سامية أسعد: «عندما يكتب الروائى التاريخ» م. س. ص٧١.

(٤٥) جمال الغيطانى: **الزينى بركات**، ص ص ٥٩، ١٩٢، ١٣١، ١٥٣، ١٥٤، ١٨٧، ١٨٩، ٢٠٠.

(٤٦) جمال الغيطاني: «القلق، التجريب الإبداع» م. س. ص ١٠٥.

(٤٧) رضوى عاشور: **غرناطة**، ص ص١٠٣ـ١٠٥.

(٤٨) م.ن، ص ٩٩.

(٤٩) م.ن، ص ١٣٠.

(٥٠) م.ن، ص ٢٦٣.

(٥١) م.ن، ص ٢٢٠.

(٥٢) م. ن، ص١٦٢.

(٥٣) رضوى عاشور: **مريمة والرحيل**، ص١٦.

(٥٤) Roman Jakobson: **Essais de linguistique généréale**, Paris: Editions de Minuit, Coll. points, 1970, pp. 55, 61, 63.

(٥٥) Michel Vanoosthuyse: **Le roman historique**, p. 63.

لقاء الحضارات
فى الرواية العربية

رجاء عيد*

إذا كانت «الذات» هى الدائرة التى تتمحور عليها شخصيتنا، فإن ذوات الآخرين هى التى تشكل رؤيتنا لأنفسنا، ومن جدلية النسيج الاجتماعى الذى يضم «الأنا والآخرين» تتحدد صورتنا عن أنفسنا، وتتحدد صورة الآخرين أيضا. فكينونة «الذات» لا تظل فى حالة سكونية، وإنما تتحرك خلال الحراك الاجتماعى مع سواها، فثمة سيرورة وصيرورة، وثمة تحول وتبدل.

وبالمثل، يمكن القول بأن ما ينطبق على «الأنا» و«الآخر» فى إطار مجتمع بعينه ينطبق ـ كذلك ـ على صور العلاقة المجاوزة حدود المكان وتخوم الزمان.

وفيما تشكله صور العلاقة بين الحضارات فى مجال الرواية العربية ـ يمكن كما سيتضح ـ استخلاص ما نجمله ـ أولا ـ فى عدد من النقاط التالية:

فى بدايات النهضة لم يكن الجانب الاستعمارى أو السلطوى للغرب قائما فى تلك الجذور الروائية عند (رفاعة الطهطاوى ـ على مبارك ـ المويلحى) ، ومن ثم كان الهم الأساسى فى تلك الروايات هو التزود بالمعرفة من ذلك الآخر: الغرب الذى لا يمثل الخصم، وإنما يمثل التفوق الثقافى.

وقد ظهرت بدايات التلاقى بين الشرق والغرب فى الروايات التالية:

ـ (تخليص الإبريز فى تلخيص باريز): رفاعة الطهطاوى،

أول رحلة تعبر تخوم الوطن وتكون «باريس» تلخيصا لسواها. (١٨٣٤).

ـ (علم الدين): على مبارك.

رحلة أخرى إلى باريس، حيث يقوم شيخ أزهرى وابنه بتلك الرحلة يصحبهما مستشرق إنجليزى (١٨٣٦).

---

* أستاذ بكلية الآداب، جامعة بنها.

وفى العملين السابقين كان الشعور تجاه الآخر بأنه المتفوق وليس العدو المتحكم.

ـ (حديث عيسى بن هشام): محمد المويلحى.

رحلة تطوف بالداخل تتفرغ لنقد اجتماعى للسلوك والعادات، ثم رحلة إلى الخارج: فرنسا. تلحظ حسنات وتدعو إلى احتذائها، وترفض عادات وتحض على رفضها (١٩٠٥).

ـ (أديب): طه حسين.

بداية تصالح الضدين، وترافق الإعجاب والنفور (١٩٣٥).

ـ (قنديل أم هاشم): يحيى حقى.

صوت الأب يجسد نغمة الشعور بالتصادم: محاربة الخصم بالسلاح نفسه: الثقافة والمعرفة.

ـ (عصفور من الشرق): توفيق الحكيم. (١٩٣٨).

كما يقول بطلها: «الشرق والغرب وجها عملة واحدة».

ـ (الحى اللاتينى) سهيل إدريس (١٩٥٣).

رؤيا متعاكسة من منظور الشرق والغرب.

بعد أن برزت صورة «الغرب» بوجهها الاستعمارى التسلطى، فإن تلك العلاقة على رغم أنها أصبحت علاقة ملتبسة، يختلط فيها جانبه الاستعمارى وجانبه الحضارى، فقد بقى لقاء الحضارات فى الروايات التالية محور التواصل والترافق والمثاقفة والمواءمة. ومن ثم، نتساءل عن قيمة هذه الثنائيات الشائعة عن المجابهة والهزيمة والانتصار؟

فى تلك الأعمال الروائية المتعددة يتجه أبطالها وكأنهم الجسر الذى يربط بين الحضارات، وجميعهم عادوا إلى أوطانهم، مفيدين من ذلك التلاقى. حتى «مصطفى سعيد» فى (موسم الهجرة إلى الشمال) ـ الذى يدور الجدل حوله ـ عاد يفلح الأرض، وينظم مع قومه شئون حياتهم اليومية. ومع ذلك فإن «مصطفى سعيد» ظل هامشيا فى علاقته بالغرب، وعلاقته بقيت فى حدود مغامرات جنسية طائشة ولا يمثل ـ كما سيرد فى البحث ـ ما يؤهله ليكون صورة للتلاقى. فى حين أن الروائى ـ وهو البطل الأساسى ـ يمثل رؤية لها شمول وانفساح، وتؤمن بحتمية الإفادة من روافد الحضارات الإنسانية ليتخلص بذلك من غريمه اللاشعورى: مصطفى سعيد، وسيطرة كابوسية التاريخ عليه. يقول الراوى:

وكونهم جاءوا إلى ديارنا، هل معنى ذلك أن نسمم حاضرنا ومستقبلنا.

ومثلما كان «الراوى» فى (موسم الهجرة ...) يكون «محسن» فى (عصفور من الشرق)، يقول:

... لأن الشرق والغرب إن هما إلا شقا تفاحة واحدة ـ أو وجها عملة واحدة ـ خلقا ليكونا واحدا.

ولا يختلف عنهما «إسماعيل» فى (قنديل أم هاشم)، وأزمته لم تكن مع أوربا وإنما أزمته مع مواطنيه. ولكن الأزمة تنتهى بالتصالح والتوافق:

.. لقد زالت الغشاوة التى كانت ترين على قلبى وعينى... وأنتم منى وأنا منكم.

وهذه الأزمة نجدها فى «موسم الهجرة» إذا قارنا بين قول الراوى: «هذه أرض اليأس والشعر، ولا أحد يغنى» وقوله: «هذه أرض الشعر والممكن، وابنتى اسمها «آمال» سنهدم ونبنى، ونخضع الشمس ذاتها لإرادتنا».

إن تلك الأعمال الروائية تعرض ـ كما يتضح ـ لقضية التلاقى ـ بين الشرق والغرب أو الشمال والجنوب ـ على مستوى أفراد، هم أبطال تلك الروايات، أى أن المستوى الفردى للتلاقى الحضارى لا يمثل مختلف جوانب الرؤية، وإن كانت ـ الروايات ـ تؤطر صور التلاقى لتوطيد صيرورة التفارق والتوافق.

وجميع أولئك الأبطال ـ ما عدا مصطفى سعيد الذى هو حالة خاصة أو له تفسير خاص، سنعرض له فى حينه ـ لا يمثلون ما يتردد عن «الفشل والهزيمة، والتصادم والتناقض» بين الحضارات.

نعرض توطئة - لما سنعرضه عن شخصية «مصطفى سعيد» ما يقوله «الطيب صالح» فى رد عن سؤال يتحدث عن «الهزيمة والفشل» أيضا، وسوف نلحظ فى إجابة «الطيب» ما يتصل بما نراه بأن تلك حالة فردية، أو حالة جيل محدد تعاورته أو مزقته ظروف زمنيته التى صاحبت سلطوية الاستعمار، وعانت من قسوة المحتل.

إن التركيز على شخصية «مصطفى سعيد» بحسبانه البطل المنهزم ليس صحيحا فإنه - فى رأينا - بقايا ما ترسب فى «اللا شعور» أو «عقد التاريخ»، ومن ثم، يشيع فى الرواية على لسان الراوى الرفض المستمر لسيطرة الماضى على الحاضر.

يقول موجه السؤال للطيب صالح:

> هل أرادت الرواية أن تعبر عن فشل جيل كامل نشأ فى ظل الاستعمار وقيمه، وتشرب نظامه، ثم رجع إلى أرض الوطن وهو يقف ضد تلك القيم محاولا أن يتأقلم مع الحياة فى وطنه؟

ومع اضطراب السؤال فى رأينا حول القيم، التى لا تعنى كما نعلم كل مفهوم الحضارة، وكذلك الاضطراب فى جملة «وتشرب نظامه» فإن رد الطيب صالح يسمح لنا بتأويل آخر، كما سنرى. يقول فى إجابته:

> أعتقد من الحق أن نقول إن الرواية تتضمن هذه الملاحظة. وإن نهاية مصطفى سعيد، تحقق هذه الأهداف التى تمثل فشله من أول الرواية إلى آخرها[١].

وتتخذ هذه القضية - قضية التلاقى - من «المرأة» إطارا لصورة العلاقة التصادمية أو التصالحية بين الشرق والغرب، باستثناء (موسم الهجرة إلى الشمال) التى تكاد تختزل المواجهة - فى هذه القضية - فى إطار «الجنس»، وإن كانت (موسم..) تتفرد بسمات خاصة سنعرض لها فى حينها. ومع ذلك، فإن ذلك لا يعد مأخذا على تلك الروايات من ناحية العمل الروائى وتقنياته، فجميعها تنتسب إلى «جنس» الرواية وليس للحجاج الذهنى أو المبارزة اللفظية أو تقديم الأدلة،

ومع ذلك فقد جنحت رواية (عصفور من الشرق) إلى ذلك السبيل، ويتضح أن موضوع العلاقة بين محسن وسوزى كان موظفا لبقية الرواية.

ومن ثم، فلعله من التجنى أو من التبسيط الشديد ابتناء مقدمة مغلوطة لاصطناع نتيجة مغلوطة، فيما يقوله صاحب كتاب (تحولات الشوق فى موسم الهجرة إلى الشمال) الذى يرفع فيه من كفة «الطيب صالح» باصطناع مقارنة بين الروايتين: (موسم الهجرة) و (عصفور من الشرق)، فلم يكن «توفيق الحكيم» معنياً بما يسميه صاحب الكتاب بـ «المجابهة التاريخية» ولا قيمة لما يستنتجه من أن «محسن» لو تزوج «سوزى»لانتهت القضية. ولو كان على علم بما أثبته فى آخر كتابه عن محاورة مع «الطيب صالح» ما تورط فيما قاله.

جاء فى قول «الطيب صالح» عن بطله مصطفى سعيد «وأعتقد أنه - مصطفى سعيد - لو كان متعقلاً فى سلوكه لفعل ذلك وعاش فى رغد مع تلك السيدة - يقصد زوجه - بعد عودته من الغرب»[٢] ولكن هذا له عاقبة سيئة من الناحية الفنية حيث إنه سيحول الرواية إلى ميلودراما سخيفة لا طائل تحتها.

ولعل من العدل ما يقوله «مصطفى رضوان» فى مقاله عن مصطفى سعيد:

> لقد كان من الصعب على مصطفى سعيد أن يميز بين الغرب الحضارى والغرب الاستعمارى. إنه المأزق الحقيقى لشخصية مصطفى سعيد[٣].

إن مختتم (عصفور من الشرق) تحمل تفهما لتلك العلاقة التى تفصل بين غرب استعمارى وغرب حضارى، أو بين شرق له حضارته المتصلة، بالضرورة عبر امتداد زمن سحيق، بحضارات أخرى:

> فعلى الرغم من كل ذلك كان محسن يرى أن أفكار الغرب لا تستحق أن تنبذ كل النبذ، بل ينبغى أن تضاف إلى أفكار الشرق، وكان يعتقد أن الحضارة الغربية إذا ما تجردت من كبريائها

ومن غرورها صارت الأساس لما نسميه فى المستقبل الحضارة العالمية حضارة الإنسان... لأن الشرق والغرب إن هما إلا شقا تفاحة واحدة أو وجها عملة واحدة، خلقا ليكونا كلا واحدا(٤).

* * *

لا يخلو الخط الذى يمتد محاولا تحقيق ذلك التلاقى بين الحضارات فى هذه الروايات من دوال تسكن ظل الرمز، ومن دلالات تخرج بالظل إلى النور فى عبارات بعينها.

ففى رواية (موسم الهجرة) نجد ـ مثلا ـ أن «النهر» هو رمز للحد الحاجز بين حضارتين: الشمال والجنوب، بينما تكون (السباحة نحو الشاطئ الآخر) هى محاولة للوصول إلى ذلك التلاقى، وفى «أحسست أن قوى النهر فى القاع تشدنى إليها» تتماهى ترسبات «الجنوب» وتراكمات الجذور والموروث.

و ـ الآن ـ صراع بين الثبات والتحول: «وفجأة وبقوة لا أدرى من أين جاءتنى، رفعت قامتى فى الماء» و«لن أستطيع أن أحفظ توازنى مدة طويلة».

ولكن الراوى وقد صمم على «التخلص» من قيود تعوق التحرك، وتمنع التحول، وأن «يخلع» أردية الجمود والتوقف، فإنه يقول: «دخلت الماء عاريا كما ولدتنى أمى». وواضحة دلالة العبارة التى يردفها بدوال أخرى تتبادل مواقعها بين الرمز والمرموز له:

- أحسست برجفة أول ما لامست الماء البارد.
- ثم تحولت الرجفة إلى يقظة.

وإن جملته الأخيرة تؤذن بمجاوزة الصدمة الأولى، وتشى بحتمية التجدد وضرورة التيقظ لمستجدات حضارية ومعطيات ثقافية عديدة، وكثيرة ومتجددة، ولا يجدى الوقوف على الشاطئ الآخر يجتر مخزونا جاوزته حركة الحياة ومن ثم كان التوالى للفعل «أسبح وأسبح».

- ويكون المتجه للشمال، حيث يتلاقى به الجنوب.
- وأخذت أسبح نحو الشاطئ الشمالى.
- وظللت أسبح وأسبح.
- وقد استقر عزمى على بلوغ الشاطئ الشمالى هذا هو الهدف.

إن ترددات متقابلة تومئ فى تواليها إلى اقتراب مخاض جديد، وإلى استشراق ميلاد جديد وتوحى باستبصار، بتوحد، فى مدى رؤيته أو انفساح بصيرته، ذلك التلاقى أو التلاقح بين الحضارات التى تترافد على محيط الدائرة الكونية.

- كنت أرى أمامى نصف دائرة، ثم أصبحت بين العمى والبصر.
- كنت أعمى ولا أعى، هل أنا نائم أم يقظان؟ هل أنا حى أم ميت؟

ولكن اليقين يظل راسخا ومترسخاً.

- الإحساس بأن الهدف أمامى.
- إنما يجب أن أتحرك إلى أمام لا إلى أسفل.

وهو ـ الآن ـ فى منتصف الطريق، وقد تضطرب مشاعره أو تختلج أحاسيسه، أو تتشتت رؤاه بين «الثابت» وضرورة «التحول»، وتكون أسراب القطا ـ رؤية أو رؤيا ـ تحثه على مواصلة الرحلة إلى الشاطئ الآخر. ولا نغفل تلك اللقطة الخاطفة فى ذلك التساؤل المحمل بإشارات كثيرة: «هل هى رحلة أم هجرة»؟

- تلفت يمنة ويسرة، فإذا أنا فى منتصف الطريق بين الشمال والجنوب.
- وفى حالة بين الحياة والموت، رأيت أسراب القطا المتجه شمالا، هل نحن فى موسم الشتاء أو الصيف؟ هل هى رحلة أم هجرة؟

إن «برودة الماء» ـ الآن ـ تمازج وجسده، وواضح ما تومئ إليه. ولكنه ـ أيضا ـ لا ينفصل عن النهر، ولكن لا

ينسحب إلى قاعه، والنهر - بمدلوله - يعنى الحركة والتجدد، وموج يعلو وموج يهبط، ولا تنفصل - كذلك - موجة عن سواها، أو حضارة عن أخراها ، فجميعها لابد من أن تتلاقى، والراوى من النهر نفسه أو حركة الحياة المتجددة:

● وأحسست برودة الماء فى جسمى، وكان ذهنى قد صفا حينئذ، وتمددت علاقتى بالنهر. إننى طاف فوق الماء ولكنى منه.

وتكون هذه القناعة أو يكون هذا اليقين بضرورة تلاقى الشاطئين وتآلف الضفتين:

النهر يجرى نحو الشمال: لا يلوى على شئ، قد يعترضه جبل فيتجه شرقا، وقد تصادفه وهدة من الأرض فيتجه غربا، ولكن إن عاجلا أو آجلا، يستقر فى سيره الحتمى ناحية البحر نحو الشمال[٥].

ولنتذكر ما يقوله «محسن» فى العصفور - لصديقه الروسى «إيفان»:

أرى أنك؛ تقسو فى الحكم على الغرب يا مسيو إيفان. مهما يكن من أمر فإن أوربا قد وصلت بالعلم البشرى إلى قمم لم يصل إليها...[٦].

ومن الطريف أن نقارن بين المقتبسات التالية، وجميعها تتجادل - كذلك - حول علاقة المثاقفة بين الحضارات.

وليكن معنا صوت «الراوى» فى (موسم الهجرة...) - حيث ينفض عنه كابوسية التاريخ التى أثقلت شخصية «مصطفى سعيد»:

الراوى:

وكونهم جاءوا إلى ديارنا، ولا أدرى لماذا، هل معنى ذلك أننا نسمم حاضرنا ومستقبلنا؟ إنهم سيخرجون من بلادنا إن عاجلا أو آجلا كما خرج قوم كثيرون عبر التاريخ من بلاد كثيرة... وسنتحدث لغتهم دون إحساس بالذنب، ولا إحساس بالجميل[٧].

- والد إسماعيل فى القنديل:

بلاد بره كلمة لها رنين وسحر، وتتسلل كروح مبهمة لا يطمئن إليها... بلاد بره ينطق بها الأب كأنها إحسان من كافر لا مفر من قبوله، لا عن ذلة، بل للتزود بنفس السلاح[٨].

مصطفى سعيد - فى «موسم الهجرة...»:

ولم أكن أحس تجاههم بالجميل... كنت أتقبل مساعداتهم كأنها واجب يقومون به نحوى[٩].

إن الراوى فى (موسم الهجرة...) كما ألمحنا ونلح - هو البطل الأساسى الذى يمثل الصوت الذى يعبر بندائه تخوم المسافات والأبعاد لتنضام خارطة الكون الإنسانى، وتتلاقى فى كينونته حضارات متعددة، وتتزاوج ثقافات مختلفة.

إنه الراوى - فى حكيه التالى، وكأنه - وقد راد الطريق - يزيل ما علق من أوهام عن الآخر أو توجس من الآخرين:

دهشوا حين قلت إن الأوربيين - إذا استثنينا فوارق ضئيلة - مثلهم تماما، يتزوجون ويربون أولادهم حسب التقاليد والأصول، ولهم أخلاق حسنة، وهم عموما قوم طيبون... ويبحثون عن الطمأنينة فى الزوج والولد[١٠].

إن رؤية منفسحة ومتسعة تتوالى صورها، وتتحاشد دوالها، وتتشارك مدلولاتها. إذا قمنا بمقارنة خاطفة بين ما لا يجحده أبطال تلك الروايات التى تجسد لقاء الشرق والغرب أو التقاء الحضارات، فسوف نلحظ تفارقا وتوافقا بين الأبطال وما سنؤجله مؤقتا - بطل - (موسم الهجرة إلى الشمال).

- «محسن» بطل «عصفور من الشرق»:

ودخل «محسن» الأوبرا، فما تمالك نفسه أن وقف مشدوها: أية عظمة وأى ثراء يشعرانه بالدوار؟ عندئذ أدرك من فوره معنى مجسما لكلمة «الحضارة الغربية» التى بسطت جناحيها

على العـالم.. وتمثلت له تلك الجمـهـورية الجميلة التى تخيلها الشعراء والفلاسفة فى كل زمان، جمهورية.. الكل فيها مثل فرد واحد. الكل يقرأ وينعم. باللسماء! أو مستطاع لهذا الحلم الجميل أن يتحقق يوما على هذه الأرض؟(١١).

بطل (أديب) فى حديثه عن فرنسا وخوفه من هجوم الألمان عليها:

أخلو إلى نفسى أمام هذه الأشياء التى أراها كنوزا للإنسانية قد حوت خير ما عند الإنسانية من فن وأدب، ومن فلسفة وعلم، ومن عمل وأمل ومن تفكير وتدبر وروية ونشاط.. أخلو إلى نفسى... وأفكر فى أن قوما يزحفون عليها... ليقضوا من أمر باريس، وليقضوا من أمر فرنسا دون أن يحفلوا بأنهم إن فعلوا فسيقضون من أمر الحضارة كلها(١٢).

ويتحدث «فؤاد» ـ فى (الحى اللاتينى) ـ عن الحضارة الفرنسية فى الأدب من خلال تعليقه على مسرحيتين فرنسيتين، هما مسرحية لـ «ألبير كامو» والمسرحية الأخرى وهى تمثيلية «الكوخ الصغير».

يقول معلقا على الأولى:

إن أدبنا بحاجة إلى مثل هذه النزعات الثورية. وكل ما أتمناه أن أترجم هذه المسرحية يوما وأبلغها إلى القراء العرب. إننا مفتقرون إلى مثل هؤلاء الأبطال الفدائيين(١٣).

ويقول عن الثانية:

لا ريب فى أن هذه المسرحية لا أخلاقية. فهى لا تخلف لدى المشاهد أى استنكار للخيانة الزوجية التى يدور حولها الموضوع. على أن ما يحمد للفرنسيين أنهم يقتحمون أدق المشكلات التى يواجهونها، بالغا ما بلغت من الجرأة... أليس أدباؤنا مقصرين فى هذه الناحية، ألا تراهم يتفادون فى آثارهم إثارة كثير من المشكلات التى تمس حياتنا، خشية من ثورة حماة التقاليد؟(١٤).

ـ إسماعيل بطل (قنديل أم هاشم):

... تعلم كيف يتذوق جمال الطبيعة، ويتمتع بغروب الشمس... ويتلذذ بلسعة برد الشمال [لعلنا نلحظ توافقها مع رواية موسم الهجرة ومدى التوافق فى إعادة العبارة]... أخرجته مارى... من الوخم والخمول إلى النشاط والوثوق، فتحت له آفاقا يجهلها من الجمال فى الفن فى الموسيقى فى الطبيعة، بل فى الروح الإنسانية أيضا(١٥).

ـ من حديث (عيسى بن هشام) للمويلحى:

ـ الحكيم أو المستشرق:

لهذه المدينة الكثير من المحاسن كما أن لها الكثير من المساوئ، فلا تغمطوها حقها، ولا تبخسوها قدرها، وخذوا منها معشر الشرقيين ما ينفعكم... واتركوا ما يضركم وينافى طباعكم.. وانقلوا محاسن الغرب إلى الشرق، وتمسكوا بفضائل أخلاقكم وجميل عاداتكم، وأنتم بها فى غنى عن التخلق بأخلاق غيركم(١٦).

وحتى «مصطفى سعيد» حين يتحدث عن تلك الحضارة يتلاقى مع ما سبق، ولكنه ـ على حسب سياق الرواية ـ يتغافل عن ذلك كله، ليتفرغ إلى اصطياد فريسة جديدة:

ثلاثون عاما وقاعة ألبرت تفيض كل ليلة بعشاق بيتهوفن وباخ، والمطابع تخرج آلاف الكتب فى الفن والفكر. مسرحيات برناردشو تمثل... إيدث سيشويل تغرد بالشعر، ومسرح البرنس أوف ويلز يفيض بالشباب والألفة... الجزيرة مثل لحن عذب. ثلاثون عاما وأنا جزء من كل هذا،

أعيش فيه، ولا أحس جماله الحقيقى ولا يعنينى منه إلا ما يملأ فراشى كل ليلة،... وخرجت من دارى... أحس بأنى مقبل على صيد عظيم[١٧].

تحولات الشخصية من التفارق إلى الترافق:

إن الحوارات التالية تومئ دلالتها إلى تلك المفارق التى هى نتاج طبيعى لحضارات ترفدها - بالضرورة - عوامل متعددة ومتشابكة. ومع ذلك - فيما نظن - لم تعد بتلك الحدة أو الكثرة؛ فمع مستجدات فرضتها طبيعة العصر فى إمكاناته الضخمة - يصح هنا استخدام التعبير المعروف «العالم قرية صغيرة» - لم يعد ذلك التفارق كما تصوره شخصية أو بضع شخصيات، تعبر عن حدة المفارقة، التى تغلفها ضرورات رسم الشخصية بحشد أنماط من صور فردانية، أو يوظفها الروائى لمصلحته الشخصية كما يفعل توفيق الحكيم حين يرسم صورة رومانسية لمحسن أو لنفسه فى الحقيقة.

ومع ذلك، فإن دوال الحوار سوف تبين - ولا نكران لذلك - عن اختلاف فى المنظور الحياتى لكل من الشرقى والغربى، ولكن ذلك وارد أيضا حتى عند أبناء الجنس الواحد وإن اختلفت درجاته.

إن المقدمة الجيدة والعميقة التى قدمها بيلى وبندر لـ(عصفور من الشرق) سوف يلتقط منها ما يؤكد أن توافقا أو تصالحا سوف يتم، إن لم يكن - فى رأينا - قد تم فى صور عديدة ومتعددة:

> والموضوع الأساسى لهذا الكتاب هو أوجه التشابه ومواطن الاختلاف بين ثقافة الغرب وثقافة الشرق[١٨].

> وفى نهاية الكتاب ينسلخ محسن لا من أفكار ذلك الروسى المسرفة فى عداء الغرب فحسب، بل وينسلخ أيضا من تصوره الرومانسى الحالم لفضائل الشرق[١٩].

> ... ويعرض الكتاب أيضا مشكلات تصارع الثقافات على المستوى الفردى من خلال قصة ظريفة[٢٠].

ولنتقدم الآن بمقتبسات تكون هذه الفتاة الظريفة - إسقاطا شعوريا يبين عن تخالف الشخصيتين (سوزى - محسن) ولكنه - كما أشرنا - تفارق لا يمنع توافقا، وهو - كما أشرنا أيضاً - يمكن أن يوجد فى تركيب الشخصية سواء كانت شرقية أو غربية، وليس (محسن أو سوزى) صورة لكل حضارة ، فمن الخطأ التعميم، خاصة كما نعلم أن قصة الحب الظريفة، مجرد مشجب يتعلق عليه الجدل الذهنى حين تنتهى - سريعا - تلك القصة، ويكون ثمة وعد بالتلاقى - بين الحضارات - مع اختلافنا عن مثالية خيالية يتمناها توفيق الحكيم.

ولنتبين هذه التحاورات فى دوالها عما تتفارق فيه أشخاصها الثلاثة: (أندرين - جرمين - سوزى) عن شخصية محسن. ومع أن الحوار - التالى - يدور فى مواقف مختلفة، فإن لكل موقف لمحة دالة، تتجمع مع سواها، وتتضام مع أخراها:

> - أندريه: ألم تقدم إليها [يقصد سوزى] بعد طاقة زهر؟
>
> - محسن: لا زهر ولا عطر، إنها أعظم قدرا عندى....
>
> فبدا العجب فى وجه الفرنسى الشاب، وخيل إليه أنه يسمع ألغازا أو طلاسم لا قبل له بفهمهما ، فهز كتفيه مريحا نفسه:
>
> تلك ولا شك فلسفة شرقية[٢١].
>
> - أندريه: كفى خيالا وشعرا. تكلم فى الواقع. هل أخبروك أنها تحب أحدا بعينه؟
>
> محسن: إنها يا سيدى محبة محبوبة .
>
> أندريه: كيف علمت؟
>
> محسن: بالفراسة.
>
> أندريه: الفراسة! أقسم أنى لم أر مثل هذا فى حياتى[٢٢].

ـ أندريه: لا. حقيقة لا. إنى لا أستطيع أن أنفق عمرى جالسا هكذا .

[يقصد جلوس محسن أمام شباك التذاكر ليرى سوزى].

إن الزمن شئ لا تعرفونه أنتم معشر الشرقيين، ولا يعنيكم أمره.

محسن: لقد تحررنا منه.

فحملق أندريه فى محسن مليا ثم صاح:

آه أيها الشرقيون أأنتم بلهاء، أم أنتم حكماء؟[٢٣]

– أندريه: آه أيها العاشق الشرقى الذى ينفق أيامه فى قهوة يحلم، وحبيبته على بعد خطوتين[٢٤].

ويتذكر «محسن» عمه «سليم» فى (عودة الروح) ـ كما نعلم ـ فيحاور نفسه:

وأدرك محسن أنه يصنع ـ الآن فى شارع «الأوديون» عين الذى كان يصنع «سليم» فى شارع «سلامة» منذ سنوات، أهى المصادفة؟ أم هذا شئ فى دمه؟ [٢٥].

ولعلنا نتذكر ذهاب محسن إلى الكنيسة مجاملة لأندريه فى عزائه لأحد الناس.، ونجتزئ هذين الحوارين:

ـ أندريه: إن عليك طقم حداد كامل. إنه ليسرنى أن أصحب مثلك وذلك إلى النزهة القصيرة.

محسن: النزهة؟

قالها الفتى وهو ينظر إلى صاحبه شزرا [٢٦].

ـ محسن: إنك تعرف أنى أدخل هذا الحرم المقدس، ولا تقول لى حتى أعد نفسى!

فابتسم أندريه وقال:

أيها العصفور الشرقى. تعد نفسك لدخول الكنيسة! ما معنى هذا؟ إننا ندخلها كما ندخل القهوة. أى فرق؟ هناك محل عام ، وهنا محل عام. هناك الأرغن، وهنا الأوركستر.

فلم يلتفت إليه محسن وهمس كالمخاطب نفسه:

بل هناك السماء.

فلم يبد على الفرنسى أنه فهم «محسن» ولم يكلف نفسه عناء سؤاله [٢٧].

أما التحاور التالى فهو يضم الثنائى «أندريه وزوجه جرمين» مع محسن:

– محسن: إنى أحب هذه العبارات المبهمة التى أتخيل معناها كما أشاء.

أندريه: إنك رجل خيالى وهذه مصيبتك .

جرمين: من غير شك. لا سبب عندى لفشل محسن غير أنه خيالى أكثر مما ينبغى.

نظرت جرمين إلى محسن مليا، بعد أن أسرف فى وصف صاحبته، ثم قالت: أهذه المرأة فى باريس أم فى كتاب «ألف ليلة وليلة» ؟[٢٨]

أما صاحبته «سوزى» فإنها كما يتحدث محسن:

مرة واحدة نبذت إلى عفوا بنظرة وقالت لى:

أما تزال واقفا ها هنا؟ أى مخلوق أنت؟[٢٩].

فنظرت إليه فاحصة، كمن ينظر إلى مخلوق عجيب[٣٠].

وإنها على حسب ما يذكر محسن:

وجعلت تفكر قليلا فى أمر هذا الفتى الغريب: أهو شرقى متوحش، لا يعرف الآداب واللياقة... إن هذا الفتى غريب الأطوار. هذا كل ما تستطيع أن تفهمه.

سوزى: ما كل هذه الكتب؟ إنك تقرأ كثيرا، أتلذ لك بهذا المقدار الحياة فى...

ـ وأنت؟

ـ إنى أفضل الحياة فى الحياة[٣١]

ولعله من الطريف أن نلحظ تطور فكر «محسن» حين نقارن التحاورات السابقة مع تحاور محسن: مع صديقه الروسى إيفان:

ـ إيفان: أنا لا أفهمك تمام الفهم أيها الشرقى العزيز. إنك تعيش بالوهم والعزاء.

محسن: يامسيو إيفان. سر تعاستنا هو أننا نعيش فى هذه الحجرات المغلقة. إننا نجهل الواقع وطرائقه المباشرة، لا شئ بالخيال فى هذه الحياة.

فهز الروسى رأسه وابتسم ابتسامة ساخرة، وقال:

من علمك هذا الكلام أيها الشرقى؟

ومر طيف أندريه مرة أخرى برأس الفتى. حقيقة أن صديقه الفرنسى هو الذى يذكر دائما الكلمة: الواقع. ولكن هذا الروسى الثائر الواقف فى منتصف الطريق بين الشرق والغرب. من يضمن لمحسن أنه على حق فى كل هذه التصورات؟[٣٢].

ولعل تطور فكر «محسن» هذا يتشابه مع فكر «فؤاد» ـ فى (الحى اللاتينى)ـ الذى أدرك جيدا طبيعة انتهاء الحب بينه وبين «فرانسواز» ـ دون أن يمر بمثالية محسن السابقة.

وهو ـ فؤاد ـ كذلك ـ يقترب من إسماعيل ـ فى ـ قنديل أم هاشم ـ؛ وذلك فى جانب تقلص الحدة العاطفية أو عدم الوقوع فى مثالية حالمة بعيدة عن الواقع كما سيأتى لاحقا.

ولعل تشابها ـ أو تماثلا ـ بين ما سبق، وتلك الحوارات ـ أو ذلك التحاور ـ بين «إسماعيل» وزميلته «مارى» (فى قنديل أم هاشم)، بل إن توافقا يتم بين الروايتين فى تطور بطليهما، أو فى تحول فكرهما. ونجتزىء من «القنديل» ـ هنا ـ ما يومىء إلى ذلك التشابه أو التماثل:

ـ إسماعيل: سأستريح عندما أضع لحياتى برنامجا أسير عليه.

مارى: ياعزيزى إسماعيل. الحياة ليست برنامجا ثابتا، بل مجادلة متجددة.

يحدثها عن المستقبل فتحدثه عن حاضر اللحظة [ولعلنا نتذكر صاحبة محسن فى قولها له: إنى أفضل الحياة فى الحياة]. كان من قبل يبحث دائما خارج نفسه عن شئ يتمسك به ويستند إليه... أما هى فكانت تقول له:

إن من يلجأ إلى المشجب يظل طول عمره أسيرا بجانبه يحرس معطفه. يجب أن يكون مشجبك فى نفسك. إن أخشى ما تخشاه هى القيود، وأخشى ما يخشاه هو: الحرية[٣٣].

ثم تكون تلك التحولات كما يرويها «إسماعيل»:

وخلص بنفس جديدة مستقرة ثابتة واثقة[٣٤]

.... علمته مارى كيف يستقل بنفسه[٣٥].

ومع ذلك، فلعله من الطريف أن نلحظ هذه المفارقة بين شخصية محسن فى «العصفور» وشخصية إسماعيل فى «القنديل»، ولعل الثانية ـ كما سيلى ـ تشى بتقلص الحدة العاطفية بوصفها ميسما شرقياً جسدتها ـ فيما قبل ـ شخصية «عطيل» ـ كما نعلم ـ، حيث نلحظ بقايا ظلها الضئيل ـ عند محسن ـ بينما يبرأ منها «إسماعيل».

● محسن:

ـ.... ولكنه يراها فى نومه تعانق رئيسها هنرى أو يراها تقبل شابا زنجيا تلك القبلات الملتهبة، فينهض منزعجا مضطربا يود لو يمزق جسدها بأسنانه[٣٦].

ـ إنى أحبك إلى حد مخيف، إلى حد الرغبة فى أن أنهال عليك ضربا ـ هذا مخيف حقا[٣٧].

فقال فى صوت خافت نارى متقطع كأنه حمم متطايرة: لى رغبة هائلة فى أن أقبلك الآن[٣٨].

● إسماعيل:

ولم يتألم كثيراً عندما تبتعد عنه، وتنصرف إلى زميل من جنسها ولونها، إنها ككل فنان حين يمل عمله حين يتم. شفى إسماعيل ففقد كل سحره، وأصبح كغيره ممن تعرفهم[٣٩].

***

وتدور رواية (الحى اللاتينى) - كذلك - فى إطار الحب من خلال قصتين تتلاقى بهما الرواية مع واقعية إسماعيل فى القنديل ومع «محسن» - بعد تطور فكره ونظرته للحياة والحب - فى (عصفور من الشرق). وقد سبق الإشارة إلى هذه النقطة فى حب فؤاد وفرانسواز - أما القصة الثانية فهى بين بطل الحى اللاتينى «فؤاد» وجانين مونترو، وهى تأخذ منحى آخر يقف فيه البطل بين طرفين متصارعين فهو يقترب من محسن فى تمسكه بحبيبته ورغبته فى الزواج منها والاستقرار معها، ثم نراه يتردد بعد قراءته خطاب والدته، حيث ينبض بداخله التقاليد ووطأة الموروث، والنظرة الشرقية للمرأة الغربية، التى تظهر فى قول والدته:

أخشى يابنى، أن يصرفك الغرب عنا. وأخشى فوق ذلك أن تسحرك امرأة من هناك فتقع فى شباكها[٤٠].

وتمثل المرأة كذلك - عنصر المواجهة - أو أحد الجوانب - التى تومىء إلى تلك المفارق بين الحضارتين.

ويعى فؤاد جيدا هذه المفارق التى تعطل أو تمنع الترافق فى إلغائه فكرة زواجه من فرانسواز، وأن الانفصال بينهما نهاية طبيعية يعرفها الاثنان، يقول:

فكرت طويلا فى هذا، ولكننى انتهيت إلى إلغاء هذه الفكرة. إننا مدعوون فى المستقبل ياعزيزتى إلى مواجهة كثير من قضايانا القومية التى لا تعنى أحد سوانا. وأنا لا أعتقد أن زوجة أجنبية تستطيع أن تعين زوجها فى معاناة مثل هذه القضايا... ولئن أنا تزوجت يوما، فلن أتزوج إلا من فتاة عربية، وإن فرانسواز لتعرف ذلك الآن[٤١].

بالرغم من أن «جانين مونترو» مثلت فى البداية إسقاطا شعوريا يبين عن حواجز تعطل الترافق بمساهمتها فى إخراج مكبوت «اللاشعور» كما فى هذه المقتبسات:

أم تراك قد زللت إذ أنبأتها بأنك من الشرق العربى؟ ما يمنعها من أن تجيل فى خاطرها كل ما سمعت أو قرأت، عن مساوئ العربى، فتحسبها ممثلة فيك! ألا ترى الغربى يخاف دائما هذا الشرقى، هذا العربى، النابع من رمال الصحراء، العائش فى حضارات القرون الوسطى؟ وفلوبير نفسه، هذا الذى حنت، هى، إلى الشرق بتأثير ما كتبه، ألم يكن حريصا على تصوير نواحى التأخير والحيوانية فى حياة أهل الشرق؟[٤٢].

إن الفقرة السابقة تكتنز بدوال تتشابك مدلولاتها فى دلالة تومىء إلى حواجز تمنع الترافق - يلتبس فيها الماضى والحاضر، وتعتم سماء الآتى، وتطلق سهم الاتهام صريحا موجها للغرب:

أ = هذا العربى،..... العائش فى حضارات القرون الوسطى.

ب = ألا ترى الغربى يخاف هذا الشرقى.

ج = تجيل فى خاطرها كل ما سمعت أو قرأت عن مساوئ العربى.

د = وفلوبير.... ألم يكن حريصا على تصوير نواحى التأخر والحيوانية فى حياة أهل الشرق. [ومن الواضح أن هذه الفقرة تدين كلا من الشرق والغرب].

ولكنها - جانين مونترو - تعد - بعد ذلك - مثالا قويا لحتمية التلاقى، وأن خصوصية كل حضارة لا تمنع أو لا تنفى التواصل والترافد.

ويتضح ذلك من مذكراتها حيث تقول:

إننى سأحاول أنا أيضًا أن أنساه، هذا المستقبل،
كما أحاول أن أنسى هذا الماضى.

أيكون هذا صحيحا؟ لست أدرى. ولكن يجب على أن أحاول. من أجله هو، من أجل حبه. أصبحت أحب هذا الحب، وأحب نفسى التى تحبه......[٤٣].

وتقول أيضًا:

سأصارح حبيبى العربى بأنى سأحبه كما تحب المرأة الرجل فى الشرق، لا تطلب مقابلا. ولا تنتظر عروضا..... فسأقول له إنه لا يخيفنى بعد أن يذهب، فقد زود حياتى بزاد الحب لا أحسب أنه سيجف يوما[٤٤].

وهناك جوانب أخرى فى الرواية تظهر كالبقع الداكنة تعكر مياه التيار وهى فى طريقها للانضمام على مياه التيار الآخر لكن هذا لا ينفى حتمية التلاقى والتواصل فكلاهما يسير فى مجرى نهر واحد هو نهر الحياة.

وتتمثل هذه الجوانب فى عوامل تتقارب رغم الإيهام بتباعدها، منها الغربة أو فقدان الهوية واغتراب الذات فى مجتمع يحققها ببراثن اللانتماء، التى تبينها لنا دوال هذه المقتبسات التالية:

– ولكن رويدك. ولا تتعجل فى الحكم. الأرجح أنك ما تفتأ تعيش فى خيالك، وإن كان الواقع بين يديك وإنك ماتزال مشدودا إلى أوهامك[٤٥].

– ...... وهناك كانا يلتقيان طائفة من مواطنيها السوريين واللبنانيين،..... وقد كان هو فى الحق ينفر من لقاء المواطنين، ويتجنبهم، ويعتقد أن من الخير أن يعيش فى غير أجوائهم، فإن فى أحاديثهم هذرا كثيرا، وفى وقتهم ساعات كثيرة مهدورة..... لا يفعلون إلا أن يعلقوا على الفتيات اللواتى يدخلن المقهى، أو يتبادلوا الضحكات والفكاهات[٤٦].

– ..... وأنت لن تنفر منهم إذا أدركت أنهم شبان قلقون، يبحثون عن أنفسهم. إننا جميعا، نحن الشبان العرب، ضائعون يفتشون عن ذواتهم بأنفسهم. ولابد أن نرتكب كثيراً من الحماقات قبل أن نجد أنفسنا......[٤٧].

– .... كلهم حوله، وعشرات غيرهم، عيون تطل منها أرواح ضائعة، تبحث عن نفسها، على مقاعد الجامعات. وفى مقاهى الأحياء، وبين أذرع النساء. وهو نفسه، هذا الشىء، هذه الصدفة الجوفاء، هذا العود من القش، أليس هو أضيعهم نفسا، وأشردهم روحا[٤٨].

– إلى مثل هذه الرابطة، إلى مثل هذه الروح، نحن بحاجة أيها العزيز[٤٩].

– أرأيتهم هؤلاء المواطنين الذين يجتمعون على فنجان قهوة فى الكابولاد؟ هؤلاء الذين تريد أن تتجنبهم؟..... كل ما فى الأمر أن الخيوط بينهم مقطعة وأن الرابطة مفقودة. وإنهم لواجدون أنفسهم، متى وجدوا هذه الرابطة. ويومذاك فقط لن تستطيع أن تتجنبهم.... سيكون لرسالتهم قوة جاذبة تكوى بنارى المحبة والاحترام كل من ينظر إليهم. يومذاك لن تنطلق من فم أحدهم تلك الضحكة المجلجلة الفارغة التى تنطق بالعبث واللامبالاة![٥٠].

– .... وكشف عن صفة تشد أبطالها إلى شبان عرب يعيشون فى تمرد مكبوت لا يعى نفسه[٥١].

ومن هذه العوامل – أيضًا – «وطأة الموروث والتقاليد» التى تظهر الاختلاف بين المجتمعين، وتشكل صدمة التلاقى، كما فى المقتبسات التالية:

ولكن كيف أتيح لهم أن يجتمعوا كلهم هنا؟ أية جرأة فى إرهاب كل من هاتيك الفتيات أن تسعى إلى لقاء حبيبها.....؟ كفاك هذرا! أنت

تنسى مرة أخرى أنك فى باريس. أخرجها من نفسك بيروتك هذه. أخرجها، فاقتلها ثم أدفنها. أما باريس فواجهها كما هى....(٥٢).

لا، ما أشد ما أكره هذا الارتجال! إننى أحب أن أتنبأ الأمور لأعد لها عدتها، وأتخيل كيف يمكن أن تجرى. بذلك وحده أتفادى من الخيبة....(٥٣).

وأطرق برأسه، ومشى فى طريقه، وفى حلقه غصة. ومال إلى مقهى، فشرب زجاجة من عصير الليمون، وظلت فى حلقه الغصة(٥٤).

والرواية فى هذا الجانب تقترب من «موسم الهجرة...»، إلا أن هذه النقطة تظهر فى (الحى اللاتينى) - عبر إشارات خاطفة، بينما تكون هى العامل المسيطر فى «موسم الهجرة...». ومن هذه الإشارات:

قول «فؤاد»:

أليس هو فتى من الشرق العربى، إنها رواسب أجيال طويلة من الحرمان والكبت والخوف من المرأة، تشده إلى ماضيه وتقاليده!(٥٥).

ويقترب منها قول البطل:

عرفت المرأة فى شرقك، فعرفت الخوف والحرمان والكبت والشذوذ والانطواء والخيال المريض....(٥٦).

ومع تقارب الروايتين فى هذه النقطة، فإنهما يختلفان فيها، فكل رواية تتناولها من جانب، ففى (موسم الهجرة...) تقوم حول تاريخ الغرب الملوث ومساوئ الاستعمار الغربى فى أرض العرب، بينما فى (الحى اللاتينى) تدور حول بعض التقاليد الشرقية المتوارثة.

وتتسع حواجز التلاقى لتشمل اتهاما موجها للغرب بمشاركته فى تعطيل التلاقى، وذلك الاتهام تطلقه دوال هذه المقتبسات:

تجيل فى خاطرها كل ما سمعت أو قرأت، عن مساوئ العربى.... وفلوبير نفسه... ألم يكن حريصا على تصوير نواحى التأخر والحيوانية فى حياة أهل الشرق؟(٥٧).

وقول فتاة فى المقهى:

أى متوحش هذا: لابد أنه عربى!(٥٨).

وقول فرانسواز:

على أن الخطأ ليس هو خطأ الفتاة الفرنسية. هكذا علموها فى بعض مجتمعاتهم...(٥٩).

***

هذا فى حين تتلاشى أو تختفى البقع الداكنة ويصفو تيار رواية (أديب) مما يعرقل أو يعطل لقاءه بالتيار الآخر، ليستمر النهر فى الجريان. فنجد شخصية البطل تترافق وتتواصل سريعا بالحضارة الغربية فى فرنسا، بل تتوقف سعادتها أو تعاستها على حال فرنسا.

يظهر هذا الترافق فى المقتبسات التالية:

.... وإذا أنا مدفوع إليها متصل بها، فإن فيها أنعم لأنها ناعمة، وأبسم لأنها باسمة، وأبتئس لأنها مبتئسة(٦٠).

وكذلك فى إصراره على البقاء فيها على رغم الحرب:

أما أنا فمقيم هنا.... فما ينبغى للرجل الكريم أن يعيش مع الناس ضيفا عليهم مستمتعا بما يمنحونه من الأمن، آخذا بأوفر حظه مما يبيحون له من لذة العقل والقلب والجسم حتى إذا ألمت الخطوب فررت عنهم مسرعا(٦١).

ولتكن معنا هذه الفقرة التالية التى تنهض أو تبين دوالها عن مفارقة أو مقابلة بين هذا التواصل القوى بالغرب، وشعوره بالوحدة والغربة بين المصريين فى باريس:

... فأنا وحيد بين المصريين فى باريس، وإن لم أكن وحيدا بين الفرنسيين. فقد اتخذت لى منهم أصدقاء أحبهم ويحبوننى وآمن لهم

ويأمنون لى. ولكنى ألاحظ أن لى نفسين، نفسا تأنس إلى الفرنسيين، وتجد اللذة فى عشرتهم وأحاديثهم ومشاركتهم فيما يأخذون من الجد واللهو، ونفسا أخرى مشوقة أبدا تحب أن تسمع صوتا مصريا صادقا، وأن تأمن إلى قلب مصرى صادق(٦٢).

ولعلنا نشعر مع هذه الفقرة بتلك الرابطة والروح الواحدة التى يفتقدها الشبان العرب والتى أشار إليها «فؤاد» فى (الحى اللاتينى).

أما (موسم الهجرة...) فإن بطلها - مصطفى سعيد - يحمل الطرفين المتضادين، الرغبة فى التواصل مع الغرب، والوقوع تحت ضغط التاريخ وحروبه الاستعمارية الغربية، مما يطفىء الرغبة ويعطل التلاقى.

***

تساكن الضدين فى شخصية «مصطفى سعيد».

وفى «موسم الهجرة...» نجد أن لتساكن الضدين فى شخصية «مصطفى سعيد» تجسدات تتعدد ودلالات تتشاكل فى مدلولات، أو صور تتراوح بين الحضور والغياب.

وإن تساكن الضدين مرحلة يمر بها «مصطفى سعيد» سوف يلحقها - مع جيل تال - توافق الأضداد - إن جاز القول - حين يدرك كلاهما، [الشمال والجنوب]، ضرورة المواءمة وحتمية المعايشة.

ومن مكرور القول، أن نعيد ما انتبه إليه نقاد حصيفون من دلالات «الغرفة» التى أقامها «مصطفى سعيد» على الطراز الإنجليزى، ولعلنا نتذكر صيحة الراوى فى تجواله بأنحائها:

مدفأة! تصوروا. مدفأة إنجليزية بكامل هيئتها وعدتها... وعلى جانبى المدفأة كرسيان فيكتوريان(٦٣).

ولعله يتصل بما نحن فيه ما يقوله مقدم الرواية: «.... فكلنا بلا استثناء... يملك فى بيته أو يحمل فى نفسه مدفأة أوروبية»(٦٤). ولا يخفى دلالة القول السابق.

ولعل من صور ما أشرنا إليه زواجه من «حسنة بنت محمود» وما ظل عالقا بلاشعوره عن «جين مورس» التى تكون بصورة ما أوروبا.

وهل يبعد ما ذكرناه عن تلك الدلالات التى تكرس ذاته المنقسمة ما نعرفه عن غرفته بأوروبا، التى تحتشد بكل ما يذكره بموطنه.

ولنكتف بهذه اللمحة التى تنبثق دلالتها فى لحظة خاطفة، تفر من قبضة الشعور، حين تأخذه سنة من النوم، وقد كاد القطار يصل إلى لندن:

وأخذتنى سنة من النوم، وحلمت أننى أصلى وحدى فى جامع القلعة. كان المسجد مضاء بألوف الشمعدانات، والرخام الأحمر يتوهج، وأنا وحدى أصلى، واستيقظت وفى أنفى رائحة البخور، فإذا بالقطار يقترب من لندن(٦٥).

ولكن تلك «البقعة المظلمة» التى أشار إليها القاضى قبل النطق بالحكم، تلخص تلك الحالة الخاصة فى لقاء الحضارتين، التى استشرى داؤها أو اتسعت رقعتها، حتى استلبت كل ما عداها.

ولتكن معنا هذه المقتبسات المتعددة، وجميعها تتجذر فى تكوينه أو تتفرس فى كينونته: يقول القاضى قبل الحكم:

إنك يامستر مصطفى سعيد، رغم تفوقك العلمى، رجل غبى. إن فى تكوينك الروحى بقعة مظلمة، لذلك فإنك قد بددت أنبل طاقة يمنحها الله للإنسان: طاقة الحب(٦٦).

يتذكر زميلة له بالقاهرة:

وأحبتنى زميلة لى، ثم كرهتنى. وقالت لى: أنت لست إنسانا. أنت آلة صماء(٦٧).

وليكن مدخلنا لكون الشخصية تلك المقتطفات من مذكرات «مصطفى سعيد»، التى تشى برغبة فى الانفتاح على الآخر، وشوق متفجر لتلاقح الحضارات وتزاوج الشمال والجنوب:

عرفتها - آن همند - وهى دون العشرين، فخدعتها، وغررت بها، وقلت لها نتزوج زواجا يكون جسرا بين الشمال والجنوب(٦٨).

إن ذلك الشوق يؤدى إلى تزاوج يتصالح فيه الشمال والجنوب، ولكنه ينتهى بالمأساة. تكون دلالته الأفسح والأشمل، التى تتجسد أو تذوب فى علاقته بـ «جين مورس» ولكن تساكن الضدين فى كليهما ينتهى - كما نعلم - بالقتل.

وتتداعى فى ذاكرة «مصطفى سعيد» أثناء المحاكمة كل البقع المظلمة لتاريخ الغرب الاستعمارى:

إننى أسمع فى هذه المحكمة صليل سيوف الرومان فى قرطاجنة، وقعقعة سنابك خيل «اللنبى» وهى تطأ أرض القدس، البواخر نخرت عرض النيل لأول مرة، تحمل المدافع لا الخبز، وسكك الحديد أنشئت أصلا لنقل الجنود، وقد أنشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقول: نعم بلغتهم، إنهم جلبوا إلينا جرثومة العنف الأوروبى الأكبر..... جرثومة مرض فتاك أصابهم منذ أكثر من ألف عام، نعم يا سادتى إننى جئتكم غازيا عقر داركم. قطرة من السم الذى حقنتم به شرايين التاريخ(٦٩).

وبسبب من تلك التداعيات الممرورة، التى استلبت الحاضر فى الماضى، انسربت وضاءة الحضارة المعاصرة وتعتمت تحت قتامة الغزو، وما أسماه «مصطفى سعيد» بالعنف الأكبر فى التاريخ. وتتوالى فى ذاكرته المقتبسات عما خلفته تلك البقع المظلمة فى شعوره ولا شعوره.

إن دلالات كثيرة وعديدة تتناثر كبقع داكنة على صفحات متعددات قمنا بالتقاطها وتجميعها، وجميعها تبين عن توترات أو معوقات تقف حاجزا يمنع التلاقى ويعطل الترافق:

عقلى كأنه مدية حادة، تقطع فى برود وفعالية(٧٠).

كان عقلى كأنه مدية حادة(٧١).

كان عقلى كأنه مدية حادة(٧٢).

كأننى قربة منفوخة(٧٣).

«لم يحدث شئ إطلاقا سوى أن القربة زادت انتفاخا(٧٤).

وهل كان من الممكن تلافى شئ مما وقع؟ وتر القوس مشدود، ولابد أن ينطلق السهم(٧٥).

وتوتر القوس، سينطلق السهم نحو آفاق أخرى مجهولة(٧٦).

كل يوم يزداد وتر القوس توترا(٧٧).

قربة مملوءة بالهواء وقد تمدد مرمى السهم، ولا مفر من وقوع المأساة(٧٨).

غرفة نومى مقبرة تطل على حديقة(٧٩).

غرفة نومى ينبوع حزن، جرثوم فتاك(٨٠).

أفعل كل شئ، حتى أدخل المرأة فى فراشى، ثم أسير إلى صيد آخر ولم يكن فى نفسى قطرة من المرح(٨١).

إن «مصطفى سعيد» - فى (موسم الهجرة...) - يكاد يتوافق - فى منظور - لأوروبا - أى الغرب مع منظور الروسى «إيفان» - فى (العصفور) -، وحيث تتلبس أوروبا - فى (موسم الهجرة...) - شخصية «جين مورس».

يقول إيفان:

وقد فهم الشرق أن فتاته أوروبا ليست إلا غانية خليعة، لا قلب لها ولا ضمير، وليست لها قيمة روحية ولا خلقية، ومآلها السقوط ممزقة الجسد تحت موائد المعربدين(٨٢).

ولتكن معنا هذه الدلالات من (موسم الهجرة...) ونذكر - بما أشرنا إليه - من أن صورة أوروبا تتلبس شخصية «جين مورس»، التى ترد إشارات أخرى تكون فيها المرأة هى المدينة أو الغرب بوجه عام، حين يتحدث «مصطفى سعيد» عن «جين مورس»:

وانقلبت المدينة إلى امرأة[٨٣].

وحين يتحدث عن «إيزابيلا سيمور»:

المدينة قد تحولت إلى امرأة[٨٤].

ولتكن معنا هذه المقتبسات التالية:

وقفت قبالى، ونظرت إلى بصلف وبرود وشئ آخر[٨٥].

أمسكها فكأننى أمسك سحابا، وكأننى أضاجع شهابا[٨٦].

أردت أن أراقصها فقالت: لا أرقص معك ولو كنت الرجل الوحيد فى العالم[٨٧].

... كانت مفرطة فى الذكاء ومفرطة فى الظرف حين تشاء[٨٨].

فى عينيها تحد ونداء أثارا أشواقا بعيدة فى قلبى[٨٩].

قالت لى: أنت ثور متوحش لا يفتر من الطراد[٩٠].

أنت بشع. لم أر فى حياتى وجها بشعا كوجهك[٩١].

تزوجتها ولما انتهى العقد أجهشت بالبكاء..... وفجأة انفلت بكاؤها إلى ضحك. قالت وهى تقهقه بالضحك: يالها من مهزلة[٩٢].

وصرخت فيها: أنا أكرهك. أقسم أنى سأقتلك يوما ما.

.... قالت: أنا أيضاً أكرهك حتى الموت[٩٣].

.... يبدو أن هذه المرأة تحب منظر العنف[٩٤].

كانت ماجنة بالقول والفعل، لا تتورع عن فعل أى شئ، تسرق وتكذب وتفسق، ولكننى رغم إرادتى أحببتها[٩٥].

..... وقال أحد الرجال: يؤسفنى أن أقول لك: إن هذه المرأة إذا كانت زوجتك فإنك متزوج من مومس[٩٦].

..... وكنت أعلم أنها تخوننى. كان البيت كله يفوح بريح الخيانة[٩٧].

أما فى رواية (الحى اللاتينى)، فإننا لا نستطيع أن نتبين ارتباط أوروبا بنظرة البطل إلى المرأة، إذ يوجد نموذجان متقابلان للمرأة، أحدهما يقترب من النموذج السابق:

..... أسبوع طويل ينقضى وفى جسدك نار تلتهب، وفى مخيلتك ألف صورة وصورة لنساء عاريات، متمددات على السرر، يلسعن فكرك وجسمك بألف لسان من نار...... أو تسعى أنت إليها حين تشعر تارة بالغربة الروحية مع امرأة لا تعطيك إلا جسدا فيه برودة الثلج، وطورا بالاشمئزاز والغثيان يتنافس فى خلقهما عشرة أسباب على الأقل.....[٩٨].

وستميت هذه الشياطين التى تطل من جميع منافذ نفسه، تبحث وتشم وتسعى أين المرأة، أين رائحتها المحببة؟![٩٩].

أما النموذج الآخر، فإنه يأخذ منحى آخر تقترب فيه جانين مونترو فى حبها للبطل من المرأة فى الشرق، كما تقول هى فى مذكراتها:

فسأصارح حبيبى العربى بأنى أحبه كما تحب المرأة الرجل فى الشرق، لا تطلب مقابلا، ولا تنتظر عروضا........ ولكنى أعتقد أنه الحب الصحيح، لأنه التفانى كله والإخلاص.....[١٠٠].

ولعل وجود هذا النموذج ـ الذى خلت منه الروايات الأخرى ـ يومىء إلى حتمية التلاقى والتواصل بين الشرق والغرب، التى يسعى إليها الطرفان لا طرف واحد.

ولعل تلك المقتبسات التالية التى حاولنا استقصاءها على مسار (موسم الهجرة...) لعلها تجسد فى دوالها ـ ومدلولها ـ

تلك المشاعر المتفرقة، التى تلبست «مصطفى سعيد»، الذى يكون - فى رأينا - حالة لا تنفى حالات، وليس رمزا لهزيمة الشرق كما قيل.

من مذكرات «مصطفى سعيد» وتذكراته عن «المحاكمة»:

أنت يامستر سعيد خير مثال على أن مهمتنا الحضارية فى أفريقيا عديمة الجدوى، فأنت بعد كل المجهودات التى بذلناها فى تثقيفك كأنك تخرج من الغابة، أول مرة[١٠١].

أما المحلفون فهم صورة أخرى لعدائية تتمازج بنظرة دونية:

..... أشتات من الناس.... لا تجمع صلة بينى وبينهم، ولو أننى طلبت استئجار غرفة فى بيت أحدهم فأغلب الظن أنه سيرفض، لو جاءت ابنة أحدهم تقول له: إننى سأتزوج هذا الرجل الأفريقى، فيحس حتما بأن العالم ينهار تحت رجليه[١٠٢].

كانت - شيلا جرينود - تقول له: أمى ستجن وأبى سيقتلنى إذا علما أننى أحب رجلا أسود، ولكنى لا أبالى[١٠٣].

إنهم جلبوا جرثومة العنف الأوروبى الأكبر الذى لم يشهد العالم مثيله من قبل... جرثومة مرض فتاك أصابهم منذ أكثر من ألف عام.

المحامى:

هاتان الفتاتان لم يقتلهما مصطفى سعيد، ولكن قتلهما جرثوم مرض فتاك عضال، أصابهما منذ ألف عام[١٠٤].

مصطفى سعيد:

نعم يا سادتى جئتكم غازيا فى عقر داركم. وقطرة السم الذى حقنتم به شرايين التاريخ[١٠٥].

ومن الطريف تلاقى - مرة أخرى - الروايتين (العصفور) و(موسم الهجرة...) فى تمثلهما صورة «أوروبا» فى أحد جوانبها - التى تكون - عند الحكيم - كما تمثلها شخصية «سوزى» وعند مصطفى سعيد كما تومىء إليها شخصية «جين مورس». ومن الطريف - كذلك - أن الروايتين تتحدثان عن «الداء» أو «الحقنة» المخدرة - أو المسمومة - ولكن الثنائى يعود ليتفارق.

فأوروبا - أو الفتاة الشقراء - التى حقنت بالمورفين السام - عند الحكيم - تكون عند الطيب صالح هى التى حقنت شرايين التاريخ، الذى يثقل على شخصية «مصطفى سعيد»، ومع ذلك فإن تيارا لا شعوريا يتسلل عبر الموقفين، وإن كان يظل لكل منهما رؤيته التى يستدعيها بالضرورة تخالف المسار الروائى فى كلتا الروايتين، الذى يكون أكثر عمقاً وأفسح مدى فى (موسم الهجرة...) من (عصفور من الشرق) كما فى هذا التحاور:

إن الفتاة الشقراء يوم حقنت فخذيها «بالمورفين» لم تترك أبويها سالمين [آسيا وأفريقيا] ...... لقد كانت الحقنة شديدة الفعل والأثر. نعم، ولا أحد يدرى هل أوروبا حقنت الشرق بأفيون خالص أو أفيون ممزوج بسم ناقع، سرى - ومازال يسرى - فى شرايينه، يقتل كل بذور المثل العليا الشرقية فى النفوس.....[١٠٦].

ويتحاور «إيفان» مع «محسن»:

إيفان:

هذه الفتاة الشقراء التى تسمى أوروبا - جميلة ذكية، خفيفة أنانية لا يعنيها إلا نفسها واستعباد غيرها.

وهنا قاطعه «محسن قائلا كالمخاطب نفسه، وفى مخيلته صورة «سوزى» :

نعم. أنانية.... لا تعرف غير حياة الواقع، ولا يهمها شقاء الغير ولا تحب الحياة إلا فى الحياة[١٠٧].

ونشير مرة أخرى - إلى أن التلاقى - فى النصين السابقين - تتخالف مدلولاته كما نعلم.

* * *

وكما كانت دهشة التلاقى بين الشرق والغرب - أو الشمال والجنوب - التى استوعبها أبطال تلك الروايات - ماعدا مصطفى سعيد - تكون - كذلك - «صدمة» العودة إلى «الوطن» التى تنتهى بعد معاناة وتساؤلات إلى تحولات تستوعب الماضى وتستشرف الآتى.

إن «الراوى» - فى (موسم الهجرة...) - يتذكر معاناة «مصطفى سعيد» ويسهم فيها بمعاناته، ،حين يكون «الجد» رمزا للماضى وتجسدا للموروث، كما فى المقتبسات التالية:

الإنسان لمجرد أنه خلق عند خط الاستواء، بعض المجانين يعتبرونه عبدا وبعضهم [يقصد إيزابيلا سيمور] يعتبرونه إلاهًا.

..... أين الاعتدال؟ أين الاستواء؟»

..... أين جدى وأين وضعه فى هذا البساط الأحمدى؟ هل هو حقيقة كما أزعم أنا، وكما يبدو هو؟ هل هو فوق هذه الفوضى؟ لا أدرى. ولكنه بقى على أى حال، رغم هذه الأوبئة وفساد الحكام وقسوة الطبيعة.

كأنه - الجد - شئ ثابت وسط عالم متحرك.

ولو قلت لجدى: إن الثورات تصنع باسمه والحكومات تقوم وتقعد من أجله لضحك. إن الفكرة تبدو شاذة فعلا.

... ذلك الإحساس العذب... الذى يسبق لحظة لقائى مع جدى..... إحساس صاف بالعجب من أن ذلك الكيان العتيق مايزال موجودا أصلا على ظاهر الأرض(١٠٨).

وحين أعانقه أستنشق رائحته الفريدة التى هى خليط من رائحة الضريح الكبير فى المقبرة ورائحة الطفل الرضيع، وذلك الصوت النحيل المطمئن، يقوم جسرا بينى وبين الساعة القلقة التى لم تتشكل بعد، والساعات التى استوعبت أحداثها ومضت، وأصبحت لبنات فى صرح له مدلولات وأبعاد(١٠٩).

إن المقتبس السابق يكتنز سموقا بالغا فى دلالاته المومئة، التى تتشاكل فى تقارنات يتلبس فيها الماضى بالمستقبل:

أ = رائحة الضريح الكبير فى المقبرة.

ب = ورائحة الطفل الرضيع.

والتى تتراوح - كذلك - بين إرهاصات التحول ومخاضات المستقبل واستيعاب الماضى واستشراف الآتى:

أ - يقوم جسر بينى وبين الساعات القلقة التى لم تتشكل بعد.

ب - والساعات التى استوعبت أحداثها ومضت.

إن الراوى وهو فى طريقه إلى «الخرطوم» تتداخل فى ذاكرته أخلاط من الوعى واللاوعى، وهو فى ضيق وكرب لما يشاهده يكاد يتطابق مع مشاهدات «إسماعيل» فى (قنديل أم هاشم) كما يتضح فى المقتبسات التالية: وإن كان لا يخفى شموخ البنية الأدائية فى (موسم الهجرة...).

«الراوى» فى (موسم الهجرة...):

..... لا شئ يغرى العين. شجرات مبعثرة فى الصحراء، كلها أشواك ليس لها أوراق، أشجار بائسة ليست حية ولا ميتة..... ثم مر قطيع من الجمال هى الأخرى عجفاء ضامرة. لا توجد سحابة واحدة، تبشر بالأمل فى هذه السماء الحارة.... إنها هذه الشمس التى لا تطاق، تذيب المخ، تشل التفكير، ومصطفى سعيد وجهه ينبع واضحا فى خيالى ثم يضيع فى أزيز محركات السيارة....(١١٠).

ثم تتداعى على ذاكرته: كيف كانت «إيزابيلا سيمور» تناجيه؟ «اقتلنى أيها الغول الإفريقى. أحرقنى فى نار معبدك، أيها الإله الأسود».

ولنلحظ الآن المفارقة أو الحقيقة المؤلمة كما يكمل الراوى:

.... وهنا هنا منبع النار ها هو المعبد لا شئ. الشمس والصحراء ونباتات يابسة وحيوانات عجفاء.

ويهتز كيان السيارة حين تنحدر فى واد صغير، وتمر على عظام جمل نفق من العطش فى هذا التيه[١١١].

ومع «فساد الأمكنة» يتحاشد «فساد الأزمنة» إن الراوى - فيما يلى - تتوالى على ذاكرته مشاهد كابوسية لسادة أفريقيا الجدد بعد أن رحل الغربى المستعمر.

إن السادة الجدد يأخذون من الحضارة قشرتها، التى ألمح إليها توفيق الحكيم فى (عصفور من الشرق)، وهى فى مساقها - عنده - تكتفى بملحظ خاطف لجانب واحد، يتسق مع تحاوره مع الروسى العاشق، الذى يتوافق مع مثيله عند المويلحى - فى (حديث عيسى بن هشام)، كما فى المقتبس التالى:

... السبب الصحيح فى ذلك هو دخول المدنية الغربية بغتة فى البلاد الشرقية وتقليد الشرقيين للغربيين فى جميع أحوال معايشهم كالعميان، لا يستنيرون ببحث ولا يأخذون بقياس، ولا يتبصرون بحسن نظر، ولا يلتفتون إلى ما هنالك من تنافر الطباع، وتباين الأذواق، ولم ينتقوا منها الصحيح من الزائف والحسن من القبيح[١١٢].

ويقول الحكيم :

... إن ثياب الشرق الجميلة النبيلة هى اليوم خليط عجيب من الثياب الأوروبية، يثير منظره الضحك، كما يثير منظر قردة، اختطفت ملابس سائحين من مختلف الأجناس، وتصعد بها فوق شجرة ترتديها، وتقلد حركات أصحابها[١١٣]

لكن هذه الملاحظة العابرة، التى تثير الضحك - عند الحكيم - لها - عند الطيب صالح - وجه آخر تزداد قتامته وتنتشر كآبته وإن التحاور - التالى - بين الراوى وصديقه، وإن ما يتصاعد على ذاكرته ويتوالى فى حوار داخلى، يجسم جميعه فجيعة الشاهد أو أزمة المثقف مع حكامه الذين أخذوا (من الحضارة قشرتها) كما عبر توفيق الحكيم.

ولنجتزئ من كلا التحاورين (الخارجى والداخلى) ما تختصره دلالته وما تختزله إشارته:

هل من جديد فى الخرطوم؟

- كنا مشغولين فى مؤتمر.

بدا الاهتمام على وجهه، فإنه يحب أخبار الخرطوم خاصة أخبار الفضائح والرشاوى وفساد الحكام.

- بماذا يأتمرون هذه المرة؟

- وزارة المعارف نظمت مؤتمرا، دعت له مندوبين عن عشرين قطرا إفريقيا لمناقشة أساليب التعليم فى القارة كلها.....

- قال محجوب :

- فليبنوا المدارس أولا، ثم يناقشوا توحيد التعليم. كيف يفكر هؤلاء الناس؟»[١١٤].

ثم يكون هذا التداعى فى ذاكرة الراوى:

لن يصدق أحد أن سادة أفريقيا الجدد، ملس الوجوه، أفواههم كأفواه الذئاب، تلمع فى أيديهم ختم من الأحجار الثمينة، وتفوح نواصيهم برائحة العطر، فى أزياء بيضاء وزرقاء وسوداء وخضراء من الحرير الغالى تنزلق على أكتافهم كجلود القطط السيامية.

- كنت أقول لمحجوب إن الوزير الذى قال فى خطابه... يجب أن لا يحدث تناقض بين ما يتعلمه التلميذ فى المدرسة وبين واقع الشعب... هذا الداء أشد خطرا على مستقبل إفريقيا من الاستعمار نفسه.....

– كيف أقول لمحجوب: إن هذا الرجل نفسه يهرب أشهر الصيف من إفريقيا إلى فيلته على بحيرة... وإن زوجته تشترى حاجاتها من لندن بطائرة خاصة وإن أعضاء وفده أنفسهم يجاهرون بأنه فاسد ومرتشى.

...... وقال محجوب: لماذا صمت؟ لماذا لا تقول شيئا؟ قلت له: الموظفون أمثالى لايستطيعون أن يغيروا شيئا. إذا قال سادتنا: افعلوا كذا فعلنا. أنت رئيس الحزب الوطنى الاشتراكى الديمقراطى هنا. إنه الحزب الحاكم لماذا لا تصب غضبك عليهم؟(١١٥).

وبينما تكون أزمة الراوى – فى (موسم الهجرة...) – ممتدة الأبعاد وتغطى الجانب السياسى والاجتماعى ويساندها امتداد العمل الروائى، فإن «إسماعيل» فى «القنديل» تتماثل أزمته الاجتماعية مع أزمة الراوى فى (موسم الهجرة...).

وبين الرؤية والرؤى تتراوح أمشاج من الوعى واللاوعى. وهو فى طريق عودته لوطنه وأهله:

... وكلما قوى حبه لمصر، زاد ضجره من المصريين، ولكنهم أهله وعشيرته والذنب ليس ذنبهم. هم ضحية الجهل والفقر والمرض والظلم الطويل المزمن...(١١٦).

وأطل من النافذة فرأى أمامه ريفا يجرى اكتسحته عاصفة من الرمل، فهو مهدم مصفر متخرب... الباعة على المحطات فى ثياب ممزقة تلهث كالحيوان المطارد...(١١٧).

«ولما سارت العربة من المحطة، ووصلت شارع الخليج.. كان أبشع ما يتصوره أهون مما رآه قذارة وذباب وفقر وخراب، فانقبضت نفسه وركبه الوجوم والأسى(١١٨).

أشرف على الميدان فإذا به يموج كدأبه بخلق غفير، ضربت عليهم المسكنة، وثقلت بأقدامهم قيود الذل، ليست هذه كائنات حية، تعيش فى عصر تحرك فيه الجماد....

ماهذا الصخب الحيوانى؟.. ومصر؟ قطعة مبرطشة من الطين. أسنت فى الصحراء، تطن عليها أسراب من الذباب والبعوض.. هنا جمود يقتل كل تقدم وعدم لا معنى فيه للزمن(١١٩).

وشعر إسماعيل بأن هذه الجموع أشلاء ميتة.... هذا الرضا وهذه الطيبة بلاهة، وهذا الصبر جبن(١٢٠).

هل يعود إلى أوروبا ليعيش وسط أناس يفهمون معنى الحياة؟... ولم لا يتزوج هناك ويبنى لنفسه أسرة جديدة بعيدا عن هذا الوطن المنكود(١٢١).

من يستطيع أن ينكر حضارة أوروبا وتقدمها، وذل الشرق وجهله ومرضه(١٢٢).

ويقضى الليل مفكرا. وكيف يهرب لأوروبا من جديد(١٢٣)

وليكن معنا هذا الشعور بالأزمة النفسية والإحساس بالتفارق بين التقدم والتخلف كما فى تداعيات الراوى فى (موسم الهجرة...):

وبخار حار يتصاعد من حقول البرسيم المروية، تحت وطأة الشمس فى منتصف النهار خوار ثور أو نهيق حمار، أو صوت فأس فى الحطب. لكن الدنيا تغيرت لا مكان لى هنا لماذا لا أحزم حقيبتى وأرحل؟ هؤلاء القوم لا يدهشهم شئ... لا يفرحون لمولود ولا يحزنون لموت(١٢٤).

وثمة تماثل آخر يكون – هذه المرة – فى تصالح – أو توافق بين «أناة» الشخصيتين: الراوى فى (موسم الهجرة...) وإسماعيل فى (القنديل) وبين أنوات الآخرين من بنى وطنه أو بين قومه.

إسماعيل فى القنديل :

اطمأنت نفس إسماعيل.... ليس أمامه جموع من أشخاص فرادى، بل شعب يربطه رباط واحد.... هو نوع من الإيمان(١٢٥).

... لقد زالت الغشاوة التى كانت ترين على قلبى وعينى... وفهمت الآن ما كان خافيا[١٢٦].

ولكنى رغم هذا لايزال فى قلبى مكان لكم... فأنتم منى وأنا منكم[١٢٧].

أما الراوى فى (موسم الهجرة...) وقد اختار السباحة لا التوقف، وألح على ضرورة الوصول إلى الشاطئ الآخر - الشمال - فإنه لا يتخلى عن قومه، ولكن أى قوم وسط فساد كل شئ ومن ثم تكون هذه الإشارة الذكية، التى تكتنز إدانة بالغة وكأنها نذير بغربة الذات، ثم انسحابها لتلتحق بقافلة اللاانتماء، والتقوقع حول نفسها وحول قلة تضيق بما ضاق به:

إننى أقرر الآن أننى أختار الحياة سابحا، لأن ثمة أناسا قليلين أحب أن أبقى معهم أطول وقت ممكن[١٢٨].

وبين الأمل واللاأمل وبين المراوحة بين قساوة الواقع وحلم المستقبل، يتشابك كلاهما فى قوله :

هذه أرض اليأس والشعر. ولا أحد يغنى... هذه أرض الشعر والممكن، وابنتى اسمها «آمال» سنهدم وسنبنى وسنخضع الشمس ذاتها لإرادتنا، وسنهزم الفقر بأى وسيلة[١٢٩].

ولا يعنى ما تقدم أن ذلك التلاقى لم يخل من هاجس المفارقة والتى يختصرها تساؤل الراوى - فى (موسم الهجرة...) - «الإنسان لمجرد أنه خلق عند خط الاستواء، بعض المجانين يعتبرونه عبدا، وبعضهم - يقصد جين موريس - يعتبرونه إلاها؟ أين الاعتدال؟ أين الاستواء؟»[١٣٠].

ولعل «الطيب صالح» - فى حوار معه - أجاب عن ذلك بأن تلك العلاقة بين الحضارة الغربية وعالمنا الإسلامى «علاقة قائمة على أوهام من جانبنا ومن جانبهم».

ولكن «الوهم» لن يستمر طويلا، فثمة قناعة فى مختلف تلك الروايات - بحتمية التلاقى وضرورة الترافد، ولعل ذلك ما أجمله «الراوى» - (فى موسم الهجرة...) - فى دلالة تختبئ تحت جناح الرمز:

النهر يجرى نحو الشمال، لا يلوى على شئ قد يعترضه جبل فيتجه شرقا، وقد تصادفه وهدة من الأرض فيتجه غربا، ولكن إن عاجلا أو آجلا، يستقر فى مسيره الحتمى ناحية البحر نحو الشمال[١٣١].

إن ما سبق يحمل ظلالا كثيفة ترتد من «مصطفى سعيد» إلى الراوى (البطل الأساسى) لتؤكد أن الراوى هو نقيض «مصطفى سعيد» اللاشعورى الذى يمثل وطأة التاريخ والموروث، كما تبين المقتبسات التالية:

.... وغريمى فى الداخل ولابد من مواجهته[١٣٢].

.... هاأنذا أقف الآن فى دار مصطفى سعيد.... المفتاح فى جيبى وغريمى فى الداخل...... أنا الوصى والعاشق والغريم[١٣٣].

.. إن غريمى مصطفى سعيد[١٣٤].

.... ووجدتنى أقف أمام نفسى وجها لوجه وهذا ليس مصطفى سعيد إنها صورتى تعبس فى وجهى من مرآة[١٣٥].

كتب الاقتصاد والتاريخ والأدب... لا يوجد كتاب عربى واحد[١٣٦].

وينجح الراوى فى التخلص من غريمه، فتيارات النهر تتبادل اتجاهاتها فى مجرى نهر واحد، وتستمر فى السير ويستمر النهر فى الجريان:

النهر بعد أن كان يجرى من الجنوب إلى الشمال، ينحنى فجأة فى زاوية تكاد تكون مستقيمة، ويجرى من الغرب إلى الشرق. المجرى هنا متسع وعميق......[١٣٧].

يتمكن الراوى من التحرر من كل قيود تعوق حركة النهر وتعطل التلاقى ويعود إلى وطنه حرا من أى قيد مكتسبا مفهوما جديدا للحياة مثلما تمكن «مصطفى سعيد» أيضاً:

اختار مصطفى سعيد العودة إلى الأرض التى انطلق منها وفى عقله رؤية جديدة تتمركز حول علاقة الإنسان ووجوده الحقيقى الذى لا يمكن أن يتحقق بمعزل عن ظروفه الاجتماعية والتاريخية أى خارج إطاره الحضارى العام.

وتظهر هذه الرؤية فى وصية «مصطفى سعيد» للراوى لرعاية ولديه:

.... إذا نشأ مشبّعين بهواء هذا البلد وروائحه وألوانه وتاريخه ووجوه أهله.. فإن حياتى ستحتل مكانها الصحيح بشئ له معنى إلى جانب معان كثيرة أعمق مدلولا.

وتمتد ظلال هذه الرؤية العقلية الجديدة على صفحات قصة حياة مصطفى سعيد لترسم أفقا جديدا خاليا من أى بقع سوداء، يمتد ليسع ذاتنا وذوات الآخرين دون فناء أى منهما، ليتقابل الشاطئان ويصيرا عالما واحدا.

الراوى فى غرفة مصطفى سعيد :

وفتحت كراسة وقرأت على الصفحة الأولى: «قصة حياتى بقلم مصطفى سعيد» وفى الصفحة التالية الإهداء: «إلى الذين يرون بعين واحد ويتكلمون بلسان واحد ويرون الأشياء سوداء أو بيضاء، إما شرقية أو غربية»، وقلبت بقية الصفحات فلم أجد شيئا ولا سطرا واحدا ولا كلمة واحدة[١٣٨].

الراوى :

ونظرت فى قصاصات الورق وقرأت :

..... لم تكن كراهية. كان حبا عجز أن يعبر عن نفسه. أحببتها بطريقة معوجة وهى أيضا[١٣٩].

وكأن رؤية جديدة تتلبس عينيه، وكأن البقعة السوداء تتوارى وتختفى فلا ترى عيناه كما يقول بعين واحدة يتقلص مداها بين السواد والبياض.

إن إشارة الراوى إلى العنوان الذى اختطه مصطفى سعيد «قصة حياتى» والذى لا يجد بعد الأسطر التالية شيئا إنما هى إشارة ذكية - من الطيب صالح - يختزل قصة حياة مصطفى سعيد، فى تحولاته الأخيرة قبل أن يختفى بموته أو غرقه أو فيما تركه المؤلف لمن شاء أن يستنتج رحلة أخرى تستقيم فيها الأشياء أو يتسع النظر إلى المنظور فلا يكون أسود أو أبيض.

وأخيرا، فإن ذلك لا يعنى فناء الذات فى ذات أخرى، فإن ذاتنا وذوات الآخرين فى تحول مستمر، وتبقى - مع ذلك كله - خصوصية لا تنفى التواصل أو الترافد والتلاقى، ولكنها - فى الوقت ذاته - لا تقفز فوق جذورها، ولا تتصلب عند موروثها.

هوامش:

١ - من حوار مع الطيب صالح «ملحق بكتاب» **تحولات الشرق فى موسم الهجرة إلى الشمال** لمحمد شاهين - بيروت ١٩٩٣ - ص١١٥

٢ - السابق ص٩٥.

٣ - من مقالة عنوانها «هل كان مصطفى سعيد رمزا لهزيمة الشرق» لمحمد رضوان - **مجلة الموقف الأدبى**.

٤ - **عصفور من الشرق** ص ١٧٠ دار المعارف، سلسلة (اقرأ)، العدد ٣٨٩.

٥ - **موسم الهجرة** ص٨١. دار الجنوب للنشر - تونس.

٦ - **عصفور من الشرق** ص١٦٥

٧ - **موسم الهجرة** ص٦٦.

٨ - **قنديل أم هاشم** ص٢٥ - دار المعارف بمصر. ط ٣

٩ - **موسم الهجرة**، ص ٤٦.

١٠ - المصدر السابق، ص ٣١.

١١ - **عصفور من الشرق**، ص ٣١

١٢ - أديب، ص٢١٣ - ٢١٤.

١٣ - سهيل إدريس، **الحى اللاتينى**، ص ٨٨ - ٨٩ - بيروت - دار الآداب ٩٥.

١٤ – الحي اللاتيني.
١٥ – قنديل أم هاشم، ص ٢٩.
١٦ – من حديث عيسى بن هشام، ص٤٤٦.
١٧ – موسم الهجرة، ص٥٦
١٨ – مقدمة عصفور من الشرق، ص٥
١٩ – عصفور من الشرق، ص ٦٠
٢٠ – من مقدمة عصفور من الشرق، ص ٦
٢١ – السابق، ص ٤٩.
٢٢ – المصدر نفسه، ص ٥٨.
٢٣ – المصدر نفسه ص ٢٩.
٢٤ – المصدر نفسه، ص ٥٦.
٢٥ – المصدر نفسه، ص ٥٤.
٢٦ – المصدر نفسه، ص ١٦.
٢٧ – المصدر نفسه، ص ٢٣.
٢٨ – المصدر نفسه، ص ٤٧.
٢٩ – المصدر نفسه، ص ٥٤.
٣٠ – المصدر نفسه، ص ٦٩.
٣١ – المصدر نفسه، ص١٠٨.
٣٢ – المصدر نفسه، ص ٨٣.
٣٣ – قنديل أم هاشم، ص ٣٥.
٣٤ – المصدر نفسه، ص ٣٣.
٣٥ – المصدر نفسه، ص ٣٥
٣٦ – عصفور من الشرق، ١١٣.
٣٧ – المصدر نفسه، ص ١١٤.
٣٨ – المصدر نفسه، ص ١١٥.
٣٩ – قنديل أم هاشم، ص ٣٣.
٤٠ – الحي اللاتيني، ص ١٧٦.
٤١ – المصدر نفسه، ص ١٥٨.
٤٢ – المصدر نفسه، ص ١٠٣.
٤٣ – المصدر نفسه، ص ١٧٨.
٤٤ – المصدر نفسه، ص ١٧٩.
٤٥ – المصدر نفسه، ص ٢٩.
٤٦ – المصدر نفسه، ص ٨٥.
٤٧ – المصدر نفسه، ص ٨٧.
٤٨ – المصدر نفسه، ص ٨٧.
٤٩ – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
٥٠ – المصدر نفسه، ص ٨٨
٥١ – المصدر نفسه، ص ٨٩.
٥٢ – المصدر نفسه، ص ٢٢.
٥٣ – المصدر نفسه، ص ٢٥ .
٥٤ – المصدر نفسه، الصفحة نفسها .
٥٥ – المصدر نفسه، ص ٩٤ .
٥٦ – المصدر نفسه، ص ٢٩

٦٧ – المصدر نفسه، ص ١٠٣.
٥٨ – المصدر نفسه، ص ٨٥.
٥٩ – المصدر نفسه، ص ١٨٠.
٦٠ – طه حسين، أديب ص ٢١٤.
٦١ – المصدر نفسه، ص ٢١٥.
٦٢ – المصدر نفسه، ص ٢١٠
٦٣ – موسم الهجرة، ص ١٣٢.
٦٤ – المصدر نفسه، ص ٢٣.
٦٥ – المصدر نفسه، ص ٢٩.
٦٦ – المصدر نفسه، ص ٧٠.
٦٧ – المصدر نفسه، ص ٤٩.
٦٨ – المصدر نفسه، ص ٨٠.
٦٩ – المصدر نفسه، ص ١٠٠
٧٠ – المصدر نفسه، ص ٤٥.
٧١ – المصدر نفسه، ص ٤٨.
٧٢ – المصدر نفسه، ص ٥٢.
٧٣ – المصدر نفسه، ص ٤٨.
٧٤ – المصدر نفسه، ص ٤٩.
٧٥ – المصدر نفسه، ص٤٨.
٧٦ – المصدر نفسه، ص٤٩.
٧٧ – المصدر نفسه، ص ٥٤.
٧٨ – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
٧٩ – المصدر نفسه، ص ٥٥.
٨٠ – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
٨١ – المصدر نفسه، ص ٥٢.
٨٢ – عصفور من الشرق، ص ١١٤.
٨٣ – موسم الهجرة، ص٥٥.
٨٤ – المصدر نفسه، ص ٥٩.
٨٥ – المصدر نفسه، ص ٥٠.
٨٦ – المصدر نفسه، ص ٥٥.
٨٧ – المصدر نفسه، ص ١٤٤.
٨٨ – المصدر نفسه، ص ١١٤
٨٩ – المصدر نفسه، ص ١٤٥.
٩٠ – المصدر نفسه، ص ١٤٦.
٩١ – المصدر نفسه، ص ١٤٢.
٩٢ – المصدر نفسه، ص ١٤٦.
٩٣ – المصدر نفسه، ص ١٤٧.
٩٤ – المصدر نفسه، ص ١٤٨.
٩٥ – المصدر نفسه، ص ١٤٦.
٩٦ – المصدر نفسه، ص ١٤٨.
٩٧ – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
٩٨ – الحي اللاتيني، ص ٢٨.
٩٩ – المصدر نفسه، ص ١٧٩.

١٠٠ – المصدر نفسه، ص ١٧٩.
١٠١ – موسم الهجرة، ص ٩٩.
١٠٢ – المصدر نفسه، ص ١٩.
١٠٣ – المصدر نفسه، ص ١٣٢.
١٠٤ المصدر نفسه، ص ١٠٠.
١٠٥ – المصدر نفسه،الصفحة نفسها.
١٠٦ – عصفور من الشرق، ص ١٦٩.
١٠٧ – المصدر نفسه، ص ١٥٢.
١٠٨ – موسم الهجرة، ص ١١٠.
١٠٩ – المصدر نفسه، ص ٨٥.
١١٠ – المصدر نفسه، ص ١٠٧.
١١١ – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
١١٢ – حديث عيسى بن هشام، ص ٣٦٢.
١١٣ – عصفور من الشرق،
١١٤ – موسم الهجرة، ص ١١٦.
١١٥ – المصدر نفسه، ص ١١٧.
١١٦ – قنديل أم هاشم، ص ٣٤.
١١٧ – المصدر نفسه،
١١٨ – المصدر نفسه، ص ٣٦.
١١٩ – المصدر نفسه، ص ٤٤.
١٢٠ – المصدر نفسه، ص ٤٧.
١٢١ – المصدر نفسه، ص ٤٥.
١٢٢ – قنديل أم هاشم، ٥١.
١٢٣ – المصدر نفسه، ص ٥٢.
١٢٤ – المصدر نفسه، ص ١٢٤.
١٢٥ – المصدر نفسه، ص ٥٣.
١٢٦ – المصدر نفسه، ص ٥٤.
١٢٧ – موسم الهجرة، ص ٥٥.
١٢٨ – المصدر نفسه، ص ١٢٥.
١٢٩ – المصدر نفسه، ص ١٢٠.
١٣٠ – المصدر نفسه، ص ١١٠.
١٣١ – المصدر نفسه، ص ٨١.
١٣٢ – المصدر نفسه، ص ١٢٧.
١٣٣ – المصدر نفسه، ص ١٢٨.
١٣٤ – المصدر نفسه، ص ١٢٠.
١٣٥ – المصدر نفسه، ص ٨٦.
١٣٦ – المصدر نفسه، ص ٤٤.
١٣٧ – المصدر نفسه، ص ٧٦.
١٣٨ – المصدر نفسه، ص ١٤٠.
١٣٩ – المصدر نفسه، ص ١٤١.

تمثيلات الجسد
فى نماذج
من الرواية العربية المعاصرة

معجب الزهرانى*

(١) إشارات/ مداخل:

«.... عن هذا التحول نسج الأهالى فى الواحات الأساطير».

(نزيف الحجر ـ تحولات الجسد ـ ص ٧٧)

«كنت تتأملين ذراعى الناقصة وتتأمل سوارك.. كان كلانا يحمل ذاكرته فوقه».

(ذاكرة الجسد ـ ص ٥٦)

«... وقالوا إن أجسادنا قبيحة مليئة بالبثور والإفرازات، وقال إنه يحب أن يجسدها بالصورة التى خلق بها الرب آدم».

(نجمة أغسطس ـ ص ٢٨)

(*) كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة الملك سعود، الرياض.

«أما ذلك النوع من رهافة وهشاشة الجسد الإنسانى، فلا نعتقد أن خطاباً آخر يستطيع تفهمه وتمثيله أفضل من الأدب»

(R.Barthes, **Critique**. Paris: no, 423- 424. 1982 p. 654)

(٢) مقدمات:

٢ ـ ١ نحاول فى هذه المقاربة تحديد وتحليل مجموعة من تمثيلات الجسد Representation du corps كما نجدها مصورة ومشخصة لغوياً ـ أدبياً فى نماذج محددة من الرواية العربية الحديثة: (نزيف الحجر) لإبراهيم الكونى، (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمى، (نجمة أغسطس) لصنع الله إبراهيم[١].

اخترنا هذا الموضوع لأننا نزعم، ولو على سبيل الفرض الآن، أن بعداً أساسياً من أبعاد خصوصية الرواية، والثقافة،

العربية يتجلى ويمكن أن يجتلى فى مستوى ما تنطوى عليه من تمثيلات وتأويلات للجسد فى علاقاته مع الذات والآخر والعالم والكون. فالجسد هو (بيت الكائن) و(الدليل الأقوى على الكينونة)، ووضعيته فى الخطاب الثقافى العام هى بمثابة النواة أو البنية العميقة التى تتمحور حولها كل الخطابات الفرعية المشكلة والممثلة لهذا المتن الثقافى فى مجمله[٢]. من هنا تحديداً، فإن أية تغيرات تطرأ على معرفتنا بالجسد واستعمالاتنا له هى جزء من تغيرات أعم وأعمق تطال اللغة والهوية ويمكن أن تفضى إلى تفكيك وإعادة بناء صورة العالم فى أذهاننا وخيالاتنا، مما ينعكس بالضرورة على مختلف أشكال وجودنا وحضورنا فى الزمن والمكان[٣].

وإذا كانت الثقافة العربية قد تعرضت، منذ بدايات القرن الماضى خاصة، لسيرورات تغير وتحول كثيراً ما تأخذ شكل التصدعات والانكسارات (Hiatus)، وذلك تحت الضغوط القوية للحداثة ومفعولاتها التقنية والمعرفية والفكرية والجمالية، فإن الجسد وتمثيلاته الخطابية لم يكونا بمعزل عن هذه السيرورات التاريخية العامة. وهناك إنجازات روائية عربية متميزة، بالمعنيين وفى المستويين الجمالى والفكرى، تحكى قصة هذه السيرورة وتشارك فيها، كاشفة عن تعدد وعنف الرهانات التى تتنازع جسد الكتابة المتخيل فى علاقاته مع جسد الحياة والواقع فى هذا السياق أو ذاك.

مع هذا كله، لا نكاد نعثر فى خطابنا النقدى حول الرواية على اهتمام يذكر بهذا الجسد المتعدد، وإن أثار الاهتمامات فغالبًا ما يكون مختزلاً فى صورة من صوره، نعنى الجسد الرغبوى ـ الشهوى الخاص بالمرأة تحديداً[٤].

ورغم أهمية الدراسات النقدية والمعرفية حول هذا الجسد فى سياق ثقافة أبوية ـ ذكورية فى عمومها، فإن القضية ـ الإشكالية لابد أن تطرح من منظور نقدى ـ أنثروبولوجى أعم وأعمق؛ لأن الجسد الخاص بالمرأة لا أكثر من جزئية من الجسد العام، من حيث هو مفهوم ينتشر فى مجمل المتن ـ الجسد الثقافى بمختلف تعبيراته، كما تحاول هذه المقاربة بيانه فى حدود ما يسمح به المقام.

٢ ـ ٢ لا نريد ـ ولا نستطيع فى مقاربة كهذه ـ تقصى وضعيات الجسد فى أحوال صحته ومرضه، عمله وعطالته، جماله وقبحه، اتزانه ونزقه، فرحه وحزنه، صمته وكلامه، حلمه وهذيانه... إلخ. نريد فحسب التوقف عند ما يمكن اعتباره بمثابة (التمثيلات النسقية) الأعم والأهم من منظور الكتابة الروائية، من حيث هى إنجاز فردى يتفاعل ويتحاور بصيغ شتى وفى مستويات مختلفة مع مخيال اجتماعى ـ ثقافى عام، هو ذاته متعدد الأشكال، متنوع التعبيرات، مختلف المصادر والمرجعيات. فالجسد من هذا المنظور ليس أكثر من علامة فى خطاب، علامة مراوغة بما أنها تكون دائماً فى حالة تنقل بين الوظائف والدلالات مثلها مثل أية علامة لغوية أخرى. وعمليات تحديد وتحليل هذا الجسد ـ العلامة فى سياق حضوره واشتغاله فى هذا النص أو ذاك، تظل دائماً نسبية ولا تتحقق إلا بفضل تلك التمثيلات النسقية التى نستدل عليها بفضل علامات من نوع آخر، مفاهيمية أو ما فوق ـ نصية، هى وحدها ما يسمح لنا بالتمييز النظرى والإجرائى بين جسد وآخر. إن الجسد النقى الصافى الشفاف لا وجود له فى كتابة هى ذاتها متن ـ جسد يكرر وينسخ أو يتناص ويتفاعل ويتحاور مع كتابات لا حصر لها، خصوصاً أن مفهوم الكتابة ـ هنا ـ يرد بالمعنى السيميائى ـ التفكيكى المنفتح على لغات رمزية أخرى، كما سنتأكد من وجاهته ومشروعيته خلال القراءة التحليلية للنماذج النصية التى اخترناها مجالاً لهذه المقاربة.

٢ ـ ٣ كثيرة هى الكتابات الروائية التى يمكن أن تشكل متناً لمقاربة من هذا النوع. لكننا، ولأسباب منهجية فى المقام الأول، اخترنا التركيز على ثلاثة نماذج أو (عينات) نصية هى تلك التى أشرنا إليها.

وقراءة أولية عامة لهذه النماذج، التى يشكل كل منها إضافة مهمة للكتابة الروائية العربية بالتأكيد، تكشف لنا عن سيرورات تحول الجسد وخطاباته من المنظور الخاص بكل منها. فرواية إبراهيم الكونى تقدم لنا تمثيلاً لما يمكن تسميته بـ «الجسد الطبيعى ـ الكونى» المنبثق عن رؤى وتصورات أسطورية تتحاور فيها معتقدات إحيائية طوطمية «ما قبل

تاريخية، ومعتقدات دينية «كتابية» وفلسفات شرقية وغربية قديمة وحديثة، ناظمها المشترك تصور الجسد الإنساني جزءاً من الطبيعة وكائناتها الحية التي قد تتمتع بأهمية رمزية تفوق أهمية الجسد البشري من هذا المنظور الخاص.

ورواية أحلام مستغانمي تقدم لنا تمثيلاً آخر لعل أبرز ما يميزه استقلال أو انفصال الجسد البشري عن الطبيعة ليتحول إلى «جسد اجتماعي ـ ثقافي»، يبدو من القوة والصلابة بحيث لا يسمح للجسد الفردي بالتمايز عنه، مما يجعل (ذاكرة الجسد) تشتغل ضد الفرد وتعيق حضوره الإيجابي في الزمن والمكان والعلاقات، فيظل يعاني في مركز التوترات الإيديولوجية دون قدرة على حسم مواقفه، حتى وإن كان ينتمي إلى فئة «النخبة المثقفة».

أما في رواية صنع الله إبراهيم، فقد تحقق استقلال الجسد الفردي عن الطبيعة وعن المجتمع وثقافته التقليدية السائدة، بل إن سيرورة الاستقلال تتحول أحياناً إلى شكل من أشكال الانفصال الفصامي الحاد بين «الجسد ـ الشيء» والذات الفردية أو «الشخصية» المغتربة عن ذاتها بقدر اغترابها عن مجتمعها وثقافته.

سنلاحظ ـ لاحقاً ـ أن قراءة هذه النصوص وأجسادها من المنظور التعاقبي التاريخي لسيرورات التحول المشار إليها آنفاً يمكن أن تفضي إلى فرضية عامة توجه هذه القراءة، وتؤمن لها تماسكها النظري والمنهجي. فكل من التمثيلات النسقية أعلاه، لا أكثر من لحظة أو مرحلة في سيرورة تاريخية عامة تعانيها الثقافة العربية، كأية ثقافة تقليدية عريقة مماثلة، وهي تتحول من الخرافي والطقوسي إلى العلمي والعملي، ومن الجماعي إلى الفردي، ومن خطاب محو وكبت الجسد إلى خطابات قوله وكتابته تعبيراً عن حاجاته وكشفاً لحضوره، لا كمجرد علامة في خطاب متخيل، وإنما كشيء أو «موضوع» يمكن للخطابات العلمية والجمالية والفكرية التعامل معه من هذا المنظور الحديث تحديداً.

أما من المنظور التزامني الآني، فإن القراءة النقدية التحليلية تفضي إلى فرضية أخرى لاشك أنها تختلف عن السابقة لكنها تتممها وتكملها وتثريها بكل تأكيد، ومن هنا أهمية هذا المنظور في مواضع معينة من المقاربة الراهنة. إننا هنا نعود إلى محور العلاقة بين النص الروائي والسياق الاجتماعي الثقافي (الخاص) الذي يتحاور معه النص وتهيمن فيه تعبيراته ورموزه. فرواية إبراهيم الكوني هي رواية عالم الصحراء التقليدي الرعوي بامتياز، وبمعنى أكثر عمقاً وثراء مما نجده في كتابات روائية عربية أخرى قدمت هذا الفضاء الطبيعي ـ الثقافي من منظورات إيديولوجية حددت، سلفاً فيما يبدو، مقصديات الكتابة وأفق تلقيها وتأويلها كما في خماسية عبد الرحمن منيف (مدن الملح) على سبيل المثال[٥].

ورواية أحلام مستغانمي هي إحدى روايات الفضاء المديني في ذلك الشمال الإفريقي أو «المغرب العربي» الممزق ـ حسب تعبير هشام جعيط ـ الذي اخترقته وخلخلته ثقافة المستعمر أو (حداثته)، ولا تزال جل إشكالياته الكبرى منبثقة من هذه الوضعية الخاصة، ومما له دلالة قوية في هذا السياق أن الكاتبة تهدي روايتها إلى مالك حداد وأبيها، وكلاهما «ضحية اللغة الفرنسية» و«شهيد اللغة العربية» بمعنى ما[٦].

أما رواية صنع الله إبراهيم، فتتفاعل مع فضاء مديني ـ وطني لم يشكل فيه الاستعمار أكثر من حالة طارئة أو عابرة على الأقل في صيغته المباشرة، هذا فضلاً عن كون سيرورات التحديث الثقافي والاجتماعي العام تمت في فترة طويلة وهادئة نسبياً. هذا تحديداً ما عزز قيم الليبرالية المتمحورة حول الذات الفردية، خصوصاً في حاضرة كبرى كالقاهرة التي ينتمي إليها الكاتب والتي تكاد تكون المدينة العربية الوحيدة التي تمتلك روايتها «الحوارية» المتعددة الأصوات والخطابات والتمثيلات، منذ الخمسينيات[٧].

من هذا المنظور، يمكن القول بأن العلاقات بين التمثيلات السابقة هي علاقات تقابل وتجاور لا علاقات تتابع وتعاقب، وذلك لاختلاف البيئات والوضعيات الثقافية الموجودة في الفضاء اللغوي ـ الثقافي العربي التي تعاني أشكال تصدعاتها وانكساراتها الخاصة، دون أن يعني هذا ـ بالضرورة ـ تحقق عملية الانتقال من مرحلة إلى أخرى،

حتى فى الفضاء الوطنى الواحد! سنعود لاحقًا إلى هذه الفرضيات من أجل العمل على بلورتها واختبارها وتعميقها من خلال القراءة التطبيقية لكل نص. أما الآن فلابد من تأكيد أن ما يجمع بين التمثيلات فى المتن موضوع المقاربة هو «البعد التراجيدى» لسيرورات تحول الجسد وخطاباته، ومن أى منظور قاربناه، كما لو أن كل تحول يتطلب «التضحية» بجسد ما أو بصورة ما من صوره، كما سنلاحظ لاحقًا.

(٣) تحولات الجسد ـ مدخل آخر:

فى الرواية الشهيرة لميشيل تورنييه بعنوان (قطرة الذهب La Goutte d'or)، يمكننا أن نجد مدخلاً أدبيًا ـ فلسفيًا ممتازًا لقراءة تمثيلات الجسد فى المتن السابق[٨]. وأهمية هذه الرواية لا تتمثل فى مرجعيتها أو حجيتها بالنسبة إلينا أو للكتاب الذين نقرأ نصوصهم هنا. إنها تتمثل فى قابليتها لأن تكون شهادة «أجنبية» أو «خارجية» على سيرورة التحول التراجيدى المشار إليه أعلاه منظوراً إليه من قبل كاتب، يحاول عبر الكتابة الروائية ـ الفلسفية تحديداً، تطوير أفق نظرية للآخرية والغيرية من منظور فكر الاختلاف النافى والمجاوز لأية مركزية عرقية أو لغوية أو ثقافية، كما يقول عنه جيل ديلوز[٩]. فالرواية تحكى خبر راع جزائرى من مجتمعات الصحراء الكبرى يمر به مجموعة من السياح الفرنسيين فتلتقط له سائحة منهم «صورة» هى ما سيرسم مصيره اللاحق كله. ذلك لأن إغوائية هذه الصورة وغرابة الآلة السحرية التى التقطتها بها تلك المرأة، الفتانة بدورها، ستدفع به إلى الهجرة إلى باريس بحثًا عن صورته التى انتظر عودتها طويلاً دون جدوى. هناك سيجد شيئًا آخر غير صورته، أكثر غرابة وإغوائية منها.. سيجد نفسه فى عالم غريب غامض وباهر يجذبه بعنف دون أن يتمكن من فهمه، مثله مثل الباشا أحمد المنيكلى الذى ارتحل لاكتشاف سر حضارة الغرب فما رأى غير أضواء وما سمع غير ضوضاء، كما يصوره لنا محمد المويلحى فى عمله القصصى الرائد (حديث عيسى بن هشام).

وبما أن هذا الراعى «الطيب» أو «الساذج» قد انفصل عن بيئته وثقافته وكل رموز عالمه الأصلى، الأليف والحميم، فإنه كان مضطراً للعمل وإشباع الحاجات الأولية للجسد الفردى المنفى والمغترب الذى يبدأ فى تعرفه للتو، وفى هذا السياق التراجيدى تحديداً.

لقد عمل فى مؤسسة لا تستثمر منه سوى صورة أو «شكل» جسده الذى يعاد إنتاجه فى هيئة موديلات بلاستيكية تعرض عليها الملابس فى الواجهات التجارية، مما يعنى أن هذا الجسد الشخصى لم يعد له قيمة حتى بوصفه قوة عمل خام فى مجتمعات الحداثة وما بعدها. ومع أن معاناة الراعى تتولد عن اختناقاته اليومية المتكررة بروائح المواد الساخنة التى تستنسخ على مقاسات جسده العارى، إلا أن معاناته العميقة تتجلى فى مستوى آخر. إنها تتولد من فكرة أن جسده سيتوزع بكامله، أو حتى أشلاء وأجزاء، فى أكثر من مكان وهو ما لا يستطيع تفهمه أو تقبله. فكيف سيكون موجوداً فى أماكن مختلفة فى وقت واحد؟! وكيف يمتلك الآخرون جسده الحميم هذا، وهو ما جاء إلا لاستنقاذ صورته؟!، ثم هل يستطيع الإنسان أن ينفصل عن جسده ويكون موجوداً؟!

فى ذروة هذه المعاناة التى أوشكت أن تذهب بروحه وعقله قبل جسده يتعرف شيخًا (مرابطًا) يتعاطف معه ويبدأ فى تعليمه القراءة والكتابة وفن الخط. هنا يدخل الراعى فى سيرورة تملك لجسده المشتت وهويته الضائعة لا ليعود إلى ما كان عليه، فقد فات الأوان، وإنما من منظور ووعى جديد بدأ يتشكل فى سياق هذه التجربة القاسية التى تظل مفتوحة على كل الاحتمالات السعيدة أو الشقية.

ولعلنا لا نجد ـ هنا ـ صعوبة فى تبيين الأبعاد الرمزية لمغامرة هذا الفرد التى تنطوى فى داخلها على مغامرة جماعية يختزلها العمل الروائى ويكثفها بدءاً من عنوانه وعتبة الدخول إليه. فهذا العنوان الذى يحيل إلى الحلم بالثراء بوصفه حافزاً يدفع بكل مهاجر إلى معاناة المنفى ويحيل أيضاً إلى ذلك الحى الباريسى الذى يتكدس فيه المهاجرون المغاربة وهم يطاردون أحلامهم، وقلة منهم تنجح فى إنقاذ الجسد

من وطأة الجوع والهوية من خطر الضياع، كأن «المنفى والسعادة لا يلتقيان» كما يقول إدوارد سعيد[١٠]، أو كأن «اللعنة سوف تلاحق كل المهاجرين»، كما يقول الراوى فى (نزيف الحجر) (ص١١٠).

لكن ما يهمنا أكثر من غيره من منظور مقاربتنا الراهنة أن هجرة تلك الشخصية من عالم الصحراء إلى عالم المدينة الحديثة تتضمن كل المعانى العميقة لسيرورات التحول، ولطقوس العبور والتعرف التى لا تتم من دون معاناة يلعب فيها الجسد دوراً مركزياً، خصوصاً أنه هو ذاته أو جزء منه أو صورة من صوره، غالباً ما يقدم كضحية أو قربان لأى تحول إيجابى أو سلبى.. وهذا ما سيتكرر فى الروايات التالية وإن بصيغ ومن منظورات مختلفة، كما أشرنا إليه من قبل، وكما سنفصل فيه القول فيما يلى:

(٤) نهايات الجسد الأسطورى:

٤ ـ ١ فى (نزيف الحجر) كما فى كل ما كتبه قبلها وبعدها من قصص وروايات، يؤسس إبراهيم الكونى تجربته الإبداعية على حوار حميمى عميق مع «ما تبقى» فى ذاكرته وجسده من آثار الخيال الثقافى الشعبى الخاص بمجتمعات قبائل الطوارق فى الصحراء الكبرى التى ينتمى إليها الكاتب.

ولعل أهم ما يميز هذا الحوار أنه يستند إلى خلفية معرفية حديثة، واسعة وعميقة، يبدو أن الكاتب تمثلها فى سياق انفصاله عن بيئته وثقافته الأصلية واتصاله باللغات والثقافات الحديثة التى ارتحل أو «هاجر» إليها وتفاعل عبرها مع ثقافات شتى، مما مكنه من تملك رؤية جديدة «كونية» حقاً، لذاته ومجتمعه وعالمه. وبما أن الكاتب لم يرد، أو لم يستطع أن يكون «أنثروبولوجيا فى قبيلته». وبحكم علاقاته الحميمة تلك ـ كما يمكن لكلود ليفى ستروس أن يقول ـ فإنه اتجه إلى الكتابة الروائية التى تتيح له استثمار معارفه وتجاربه الحديثة دون فقد الاتصال الحميمى مع ثقافته الأصلية باعتبارها مكوناً قاعدياً فى هويته من حيث هو كاتب وإنسان عادى. من هنا تحديداً يمكن تفهم اللعبة الجمالية ـ الفكرية التى تميز كتابة هذا الكاتب، وهى تتكرر فى كل نصوصه، مما يدل على أن الأمر يتعلق باستراتيجية عامة تولد وتنتج نصًا واحداً تتعدد وتتنوع أشكاله وعناوينه وأصواته باستمرار، دون أن يفتقد خصوصيته واختلافه وتميزه من حيث هو إنجاز إبداعى منفرد[١١].

فتلك الخلفية المعرفية تحضر أولاً فى شكل نصوص استهلالية موازية (Paratextes) بمفهوم جيرار جينيت، مستعارة من كتب مقدسة شتى ومن مصادر تاريخية ومعرفية قديمة وحديثة متنوعة هى ما وجه لعبة الكتابة، وما يتدخل بقوة فى توجيه عملية القراءة للمتن الذى تشكل عتباته ومداخله[١٢]. أما فى مستوى المتن النصى ذاته، فإن هذه الخلفية تمحى أو توارى فى عمق المشهد النصى مغطاة بشبكة كثيفة من تعبيرات شعرية ـ ترميزية ذات بنى كنائية واستعارية تفاجئ القارئ بغموضها الفتان من فقرة إلى أخرى ومن مقطع إلى آخر. ورغم أن هذه التعبيرات مما يمكن أن يكون شائعاً وعادياً فى أية ثقافة شعبية مماثلة تهيمن عليها الرؤى الأسطورية العتيقة، فإنها تكتسب قيمة جمالية عالية بفضل تلك الخلفية المعرفية التى لا يظهر منها سوى شذرات لماحة، كما رأينا من قبل. فهذه المعرفة، الخارجية/ الداخلية، الغيرية/ الذاتية فى الوقت نفسه، هى ما يذكر بذلك الانفصال الذى لولاه لظلت الرؤى الأسطورية تلك بمثابة الحقيقة السائدة التى لامعنى لجماليتها وحواريتها لفرط ألفتها وعاديتها بالنسبة إلى كل من ينتمى إلى الفضاء الذى تهيمن فيه، وتتكرر تعبيراتها وطقوسها بوصفهما جزءاً من تجربة الوجود الخاص بمجتمع منعزل فى صحراء الجغرافيا وصحراء التاريخ!. فرؤية الكاتب للعالم، كما تتمثل فى هذا العالم الروائى الهجين المتعدد اللغات والأصوات والرؤى، هى بالتأكيد رؤية جديدة متطورة لشمولية واتساع أفقها المعرفى والجمالى، ولا يمكن إحالتها إلى مرجعية واحدة محددة وإن أمكن وصفها بأنها مأسوية فى عمومها[١٣].

٤ ـ ٢ لاشك أن هذه التجربة ـ الظاهرة الإبداعية المتميزة بأكثر من معنى ـ تستحق أن تكرس لها أطروحة معمقة نظراً لما تفتحه من آفاق أمام الكتابة السردية العربية

الحديثة وأمام الخطاب النقدى ذاته، لكن ما يعنينا أكثر من غيره - هنا - يتعلق بتمثيلات ذلك الجسد الأسطورى لأنه ما يشكل العلامة المركزية فى (نزيف الحجر) وربما فى كل أعمال هذا الكاتب. فهذا الجسد المغطى أو المحجب بشبكة كثيفة من الرموز التى تتكرس باستمرار من خلال تكرارية الطقوس اللفظية والحركية، سيبدو فى غاية الهشاشة بمجرد أن يتعرض لإبدالات الحداثة ومفعولاتها. إنه سيتعرض للصدوع والانكسارات التراجيدية كما تقرأه وتقرئه هذه الكتابة التى تحتفل به وتعلن موته أو انقراضه فى آن، لكن نظراً لوعى الكاتب بأن الشرط الإنسانى تراجيدى فى جوهره فإنه سيحفر عميقاً فى طبقات الصدع والشق ليكتشف ويكشف لنا أن الحداثة، التقنية أو المعرفية أو الإيديولوچية، ما كانت لتولد مثل هذا المصير التراجيدى لولا أن هذا العالم - الجسد مهيأ له منذ البدء[١٤]. هذا تحديداً ما يقوله وينمذجه الخبر المركزى فى الرواية، وهو خبر يتمحور حول شخصية الراعى «أسوف» فى تعالقاتها مع شخصية الأب وشخصيات جماعة الصيادين وزعيمهم «قابيل» ومع أشياء الطبيعة وكائناتها الأخرى، فى ذلك العالم الصحراوى الذى يدور فيه صراع لا يرحم بين بشر وكائنات تبدو على حافة الهلاك باستمرار. فالرواية تقدم هذا العالم كله بوصفه جسداً واحداً ذا أرواح غامضة ومتصارعة لأسباب واقعية وأسطورية - ميتافيزيقية - فى آن. من هنا، فلا غرابة أن تكون علاقات مكوناته وكائناته علاقات توترات وحروب سببها وفاعلها وضحيتها جسد ما!.

يقول الراوى:

حكى له - أبوه - أن الودان هو روح الجبال. كانت الصحراء الجبلية فى قديم الزمان فى حرب أبدية مع الصحراء الرملية. وكانت آلهة السماء تنزل إلى الأرض مع الأمطار وتفصل بين الرفيقين.. وما إن تغادر الآلهة ساحة المعركة وتتوقف الأمطار عن الهطول حتى تشتعل الحرب بين العدوين الخالدين. وفى يوم غضبت الآلهة فى سماواتها العليا وأنزلت العقاب على المتحاربين. جمدت الجبال فى «مساك صطفت» وأوقفت تقدم الرمال العنيد فى حدود «مساك ملت». فتحايل الرمل ودخل فى روح الغزلان وتحايلت الجبال من جهتها، ودخلت فى الودان.

وحينما يسأل الابن الأب باستغراب لماذا لا تتحارب الغزلان مع الودان يأتى الجواب لا أقل ميثولوچية وأسطورية:

لأن الله أنزل على الأرض بلوى أكبر قاتلت الاثنين معاً. جاء الإنسان وأصبح للغزلان والودان عدو واحد.. عاقبت المتخاصمين بشيطان اسمه: الإنسان. أوكلت إليه الأمر فجاء وأقام فى الوادى الفاصل بينهما. هنأ بال الآلهة ولم تسمع شكوى منذ ذلك اليوم (ص ٢٧).

فهذا الأب - الإنسان كان قد اختار العزلة عن البشر لا لمجرد إيمانه بأن الصحراء هى «فضاء الحرية»، وإن كانت فضاء الموت، وإنما أيضاً لأن الإنسان - الآخر هو عنده الشر - الشيطان المطلق. إنه ينقل للابن ما يبرر عزلته وتوحشه أو اندماجه مع الطبيعة وكائناتها، وفى الوقت نفسه يزوده بتجربة تعلمه طرق التعامل الأمثل مع هذه البيئة القاسية. وفى كلتا الحالتين يستعمل هذه اللغة الخرافية التى تفسر ظواهر الطبيعة وعلاقات البشر فيما بينهم، أو فيما بينهم وبين الصحراء وكائناتها، وكأنها تنطوى على المعرفة - الحقيقية التى لا يشذ عن سياقها حدث أو شئ «منذ الأزل» و «إلى الأبد»، كما هو حال كل نسق ثقافى أسطورى منغلق. لكن ما يجعل من هذه الشخصية مزدوجة و«حوارية»، بمعنى ما، أنها ستكرر وتعيد إنتاج خطايا الإنسان/ الشيطان/ الآخر وكأنما هى مدفوعة بحماقة أصلية كامنة فى الجسد ذاته. لقد كان الأب يقدس «الودان» لكنه كان يؤمن كغيره بمضمون النشيد الجماعى: «الزيت غريان والتمر فزان واللحم ودان.. الله الله! .. اللحم ودان» (ص ١١٩)، وكأنه لابد أن يلبى شهوة الجسد دون أن يلتزم بمضمون حكمة أخرى كان يعرفها جيداً تقول: «لا يشبع ابن آدم إلا التراب». وأهمية هذا الجسد الطقوسى المتناقض تكمن فى أنه سيدفع بهذا الأب إلى الهلاك عقاباً له على مطاردة ذاك الودان المقدس الذى فيه

من روح الجبال بقدر ما فيه من روح هذا الأب ـ الإنسان الشرير ذاته. فى مرة أولى رآه وقد نزل من الجبل إلى السهل فطارده ليمسك به، وما إن عجز عن ذلك حتى أخرج بندقيته ليحسم المعركة مع هذا الكائن الأسطورى القوة بالطريقة الوحيدة الممكنة. لكن الودان أدرك عدم تكافؤ الصراع، ولهذا نطح صخرة بكل قوته فانكسرت رقبته ليموت «منتحرًا» منقذًا نفسه من القتل على يد «العدو»، وفى الوقت نفسه، حارمًا هذا العدو من فرصة التمتع بلحمه لأنه أصبح فى حكم الجيفة المحرمة (ص ٢٥). وفى المرة الثانية سيتكرر المشهد ولكنه سيدور فى الجبل مما سيقلب النتيجة، حيث سيتحول الصياد ـ الإنسان إلى ضحية الطريدة ـ الودان. لقد قذف به هذا الوعل القوى الشرس من فوق صخرة عالية لتتكسر رقبته فلا يعثر عليه الابن إلا وهو جثة هامدة فيتكرر مشهد الموت المأسوى السابق، وإن فى سياق «الانتقام» (ص ٣٤)! الابن أيضًا سيكرر خطيئة الأب لكن بطريقة أكثر تعقيدًا ودلالة. لقد طارد الودان ذات مرة واثقًا من قدرته على الإمساك به وهو الذى كان يصرع جملاً هائجًا بذراعيه القويتين. لكن هذه القوة الجسدية الخارقة لن تجدى شيئًا أمام قوة «روح الجبال» المتجسدة فى الودان الذى دفع به إلى هاوية سحيقة ليظل معلقًا بين الحياة والموت إلى أن عاد إليه الودان ذاته مع الفجر لينقذه، وكأنه الأب الحنون أو الإله الرحيم الذى يتدخل لإنقاذ مخلوقاته الضعيفة، وهى على حافة الهلاك (ص ٧).

بعد هذه التجربة القاسية يقرر أسوف الكف عن أكل اللحم ليتحول تدريجيًا إلى «إنسان راع طيب» أو «ولى صالح» يأنس إليه الوحش ويتصالح مع الطبيعة ومع الروح الكونية المقدسة عبر هذه الطبيعة وكائناتها تحديدًا. لكن السيرورة السعيدة هذه لن تطول، لأن إنسانًا آخر سيقتحم المشهد ويفسد كل شئ لتعود السيرورة التراجيدية فتحكم وتوجه كل المصائر.

ذات يوم قدمت إلى منطقة الراعى «أسوف» جماعة من الصيادين مسلحة بآخر تقنيات الصيد «بنادق وطائرة مروحية» التى تجسد الحداثة. ثم إن زعيم الجماعة هو ذاته «قابيل بن آدم» الذى يجسد الشر المطلق والخطيئة القديمة المتجددة، خصوصًا وأنه فطم على الدم وعاش لا يستطيع الاستغناء عن اللحم ولا يفهم كيف يستغنى أسوف عنه:

> قال طويل القامة «قابيل» وهو يطقطق بأسنانه، وعيناه تلمعان ببريق غريب: وهل فى الدنيا ألذ من اللحم؟ كل شئ يبدأ وينتهى باللحم؟ المرأة أيضًا لحم. هل سبق لك وذقت لحم المرأة؟.. من لا يأكل اللحم لا يحيا. أنت لست حيًا. أنت ميت (ص ٢٠).

إننا ـ هنا ـ أمام اللغة الجسدية الشهوية القاتلة ذاتها التى تعيد إنتاج مشهد القتل لإشباع شهوة الجسد، لا لحاجته فحسب، سواء تمثلت فى لحم الحيوان الشهى و«المقدس» بمعنى ما، أو فى لحم المرأة الفتان، وبالتالى لن تشتغل حكمة أسوف: «لا يشبع ابن آدم إلا التراب» إلا فى هذا السياق التراجيدى. لقد أدرك قابيل وجماعة الصيادين ـ المكونة من مسعود الليبى وقائد الطائرة الأفريقى والكابتن الأمريكى جون باركر، أى أنها كونية بمعنى ما [١٥] ـ أن دليلهم الذى يعرف كل شئ عن الصحراء وغزلانها وودانها لا يريد أن يدلهم على كائنات أصبحت فى حكم جماعته القرابية، فضلاً عن كونه مكلفًا بحراستها وحمايتها من الانقراض. هنا سيقرر قابيل قتله بعد أن حرم من اللحم وأصيب بالمرض الأصلى القاتل ذاته، وسيتم مشهد القتل فى فضاء له كل سمات المكان المقدس، وكأن جسد «أسوف» يقدم فداء للحيوان وقربانًا للآلهة لا مجرد ضحية لجريمة بشرية عادية:

> وقف قابيل تحت قدمى أسوف المعلق فى الجدار الصخرى. رأسه يتدلى على صدره، وجهه ذابل. ابيضت شفتاه وتشققتا بالعطش... جسده محشو فى جوف الصخرة، يتحد بجسد الودان. قرنا الودان يلتويان حول رقبته كالأفعى. مازالت يدا الكاهن المقنع تلامس منكبه كأنها تبارك الطقوس الخفية.. تسلق الصخرة من الناحية الأفقية... ثم انحنى فوق رأس الراعى المعلق.

أمسك بلحيته وجر على رقبته السكين بحركة خبيرة. لم يصرخ أسوف ولم يعترض، ولكن مسعود هو الذى صرخ فتردد صدى الصرخة فى القمم المجاورة. استجابت الجنيات بالنواح فى الكهوف وتصدع الجبل. اسود وجه الشمس وغابت ضفتا الوادى فى المتاهات الأبدية. ألقى القاتل بالرأس فوق لوح من الحجر فى واجهة الصخرة فتحركت شفتا أسوف، وتمتم الرأس المقطوع المفصول عن الرقبة: (لا يشبع ابن آدم إلا التراب. (ص ١٤٦).

إننا أمام مشهد ملتبس التباس هذه الكتابة الحديثة التى تنفى أى تأويل حدى وأحادى، وتقاوم أى سبر واختزال لما تنطوى عليه من أبعاد دلالية متنوعة متعارضة ومتناقضة، وإن هيمن عليها البعد التراجيدى. فقابيل القاتل هذا لا يقتل أسوف، الأخ ـ الآخر، إلا أنه مصاب بداء قديم قدم الحكايات التأسيسية الأولى. وفعله هذا مثله مثل الطوفان القديم المتجدد الذى يقتل بقدر ما يولد الحياة بعد أن يطهرها. وأسوف ليس ضحية بريئة بقدر ما هو كبش فداء أو «قربان» يعلن تلك التحولات التراجيدية الملتبسة التى سبق أن بشر أو أنذر بها «الأسلاف» الذين تحضر أرواحهم وأصواتهم عبر صورهم المنقوشة على الصخر وعبر تلك الكتابات الموجودة فى «لوح محفوظ»! قرب صخرة الكهف ـ المعبد ذاته:

أنا الكاهن الأكبر متخندوش أنبئ الأجيال أن الخلاص سيجئ، عندما ينزف الودان المقدس ويسيل الدم من الحجر تولد المعجزة التى ستغسل اللعنة، تتطهر الأرض ويغمر الصحراء الطوفان (ص ١٤٧).

فالخطيئة تنطوى على الصواب، والشر ينطوى على الخير والباطل على الحق والهلاك على الخلاص من منظور هذه الكتابة التى تزاوج بين مختلف الرؤى والتصورات واللغات، ووجهات النظر دون أن تفرط فى كونها، وكأية كتابة روائية حوارية، «مملكة الشك» بامتياز[١٦].

٤ ـ ٣ لنركز، إذن، فى ختام هذه الفقرة على الدلالة الأعم والأهم من منظور القراءة الراهنة وبناء على ما سبق أن أشرنا إليه بصدد هذا الجسد الهش، الملتبس والمتناقض. فالكتابة تلح أكثر ما تلح على الدور السلبى للإنسان الذى لا يدمر الطبيعة وكائناتها اندفاعًا وراء نزواته وحماقاته حتى يدمر ذاته من خلال هذا التدمير. إنه ما إن يخل بتوازناتها الهشة حتى تنتقم منه خصوصًا فى مثل هذه البيئة الصحراوية القاسية على الإنسان والحيوان والنبات بطبيعتها. لكن هذا المعنى المعرفى الإيكولوجى لا يعلن ـ هنا ـ مباشرة، وإنما يستحضر عبر رؤى وتعبيرات أسطورية ذات مرجعيات ميثولوجية أو ثيولوجية ميتافيزيقية، ملائمة و «محايثة» للثقافة التقليدية العتيقة السائدة فى مجتمعات شعبية ظلت منعزلة عن العالم الخارجى وعن (التاريخ) كهذه المجتمعات الآيلة هى ذاتها إلى الزوال أو التحول. من هنا، نتفهم ندرة الودان والغزلان التى يأتى هؤلاء الصيادون لمطاردة بقاياها فلا يكادون يعثرون عليها. ومن هنا نتفهم ـ أيضًا ـ خلو هذا الفضاء الجاف القاسى من الإنسان ذاته؛ إذ لا يسكنه سوى ذلك الراعى الطيب وأمه العجوز، وهو لا يسكنه لأنه اختار السكنى فيه، وإنما لأن الأب المستوحش من كل أثر للإنسان ـ الآخر هو الذى أسكنه وأمه فيه ومضى إلى حتفه وقدره. وحتى لو لم يأت قابيل المسلح بعنصر الشر الأصلى فيه، وبتقنيات القتل الحديثة، فقد كان مقدرًا لأسوف وأمه أن «ينقرضا» دون أثر وسلالة لأن كلاً منهما أصبح «جسدًا منقطعًا» وعاجزًا عن الاستمرارية بالمعنى البيولوجى وبالمعنى الثقافى ـ التاريخى. هكذا لا تعود الكتابة بالذات الكاتبة إلى فضاءاتها الأصلية إلا لتقف على آثار علامات وأطلال دارسة مهددة فى كل لحظة بالزوال والامحاء، تمامًا كما هو شأن تقليد الوقوف على الأطلال فى الذاكرة الشعرية العربية، فتعبر عن حنينها إلى عالم تبدو يائسة من استمراريته. أما المرجعية الأهم للبعد الدلالى الفاجع والكارثى هنا، فتكمن فى الرؤية المأسوية لكاتب يقابل بين ضعف عنصر «الخير» وقوة عنصر «الشر» فى البشر منذ القدم، كما يقابل بين هشاشة هذا العالم التقليدى الآيل إلى الزوال وبين قوة وعنف التقنية الحديثة التى تخترقه، وتقضى على كائناته بهذه الصورة الطقوسية

المرعبة التى يقدمها مشهد الكتابة بمزيج من الحنين إلى الماضى والتطلع إلى المستقبل، حيث يتراءى «خلاص» ما فى ذروة الكارثة! ما هو هذا الخلاص؟ أهو فى الانتقال من طور ما «قبل التاريخ» إلى «التاريخ» ومن «البداوة» إلى «الحضارة» ومن «الصحراء» إلى «المدينة» ومن «الجسد الطبيعى المقدس» إلى «الجسد الثقافى العادى»؟!. ثم ألا يكون الخلاص فى مشهد وسياق كهذا لا أكثر من توهم خرافى أسطورى يكون التحرر منه ومن الوعى «المزيف» الذى يولده ويكرسه فى الأفراد والجماعات هو ذاته الخلاص؟!

إننا نطرح هذه التساؤلات لأن لعبة الكتابة توقفنا فى موقف الشك والتساؤل وتصمت، فلنتركها مفتوحة، خصوصًا وأنها تنطوى على مدخل ما لقراءة النص التالى، كما سنلاحظه فى الفقرة التالية.

(٥) سطوة الذاكرة على الجسد العام والخاص:

٥ ـ ١ فى رواية (ذاكرة الجسد) ننتقل من نزيف «الحجر/ الجسد» إلى نزيف «الذاكرة ـ الجسد» كما تتخيله وتقدمه كاتبة تنتمى إلى فضاءات المدينة الواقعة شمال تلك الصحراء التى تقدمها كتابة الكونى وهى على حافة الموت أو الغياب. إننا ننتقل أيضًا من فضاء الاشتغال الباهر للأساطير العتيقة إلى فضاء اشتغال الحكايات والأساطير الأكثر حداثة فى الزمن؛ ومن هنا تحديدًا، يتخذ مفهوم الانتقال معنى مزدوجًا إذ يعين سيرورات التحول على المحورين المكانى ـ الأفقى والزمنى ـ العمودى. فرواية (ذاكرة الجسد) تنطوى على تمثيلات جسدية أكثر تنوعًا وقابلية للتحديد فى سياق «التاريخ»، لأنها تستمد نسقيتها العامة من علاقات التوتر التراجيدى والخلاق بين الذاكرة والجسد الفردى من جهة ومدينة ووطن ولغة وثقافة الذات ومدن وأوطان ولغات وثقافات الآخرين من جهة ثانية. من هنا، تتحكم التصورات والرؤى الإيديولوجية فى الجسد وتمثيلاته رغم أنها مغلفة بلغة سردية ذات كثافة شعرية عالية تجعلها معتمة وآسرة فى آن. فالرواية تحكى خبر خالد، وهو الشخصية المركزية فى النص والراوى و(الكاتب المتخيل) فى الوقت نفسه، من حيث هو مناضل وطنى فقد جزءًا من جسده، يده، فى إحدى معارك التحرر من الاستعمار الفرنسى[١٧]. هذا الجسد الناقص أو المشوه هو الذى سيلاحق صاحبه بعذاباته التى هى عذابات إنسان ووطن وثقافة فى سيرورة تدهور متعدد المظاهر والأبعاد، خصوصًا أن لعبة الكتابة تقدم هذه السيرورة عبر شاشة هذا الجسد المعطوب تحديدًا. لقد كان من المتوقع، والممكن منطقيًا، أن يجسد هذا النقص أو التشويه كل معانى البطولة التى كان لابد من التضحية فى سياقها بالكثير من الأجساد والأرواح والأعضاء فى بلد «المليون شهيد» و«ملايين المعطوبين»، لكن هذا التوقع سيخيب باستمرار. ومما سيعمق معانى الخيبة أنها ستتخذ العديد من الأشكال وكأن مفعول القدر التراجيدى لايزال هو الأقوى ـ هنا ـ كما فى الرواية السابقة وكما فى أى عمل إبداعى ينبثق أصلاً وابتداء من الرؤية التراجيدية للعالم ذاتها. فبعد الاستقلال سيفاجأ هذا المناضل الوطنى أن تلك المثل والمبادئ والطموحات التى ضحى هو والملايين غيره فى سبيلها ستنتهك باستمرار ومن قبل «السلطة الوطنية» هذه المرة. وحينما يحتج وينتقد ويرفض لا يجد هو وأمثاله أى جدوى، بل إنه سيودع فى «السجن الوطنى» فى إحدى المرات، كما لو أنه مجرم أو خائن يستحق مثل هذا العقاب. نتيجة لهذه الخيبة السياسية ـ الإيديولوجية تنكب طريق المنفى إلى بلد العدو السابق، إذ هاجر إلى باريس مختارًا أو مضطرًا، محتجًا ويائسًا فى الوقت نفسه. وهنا تحمّل وضعيات المنفى وحاول نسيان خيبته من خلال تحقيق النجاح الذاتى فى إطار «الفن التشكيلى» الذى أخلص فى تعلمه وأبدع فى ممارسته كما أخلص وأبدع فى سياق العمل الوطنى قبل وبعد الاستقلال. وعندما أقام معرضه الأول كان فى قمة نجاحه؛ إذ «أنجز ما لم يستطع فنان جزائرى من قبله أن ينجزه» كما اعترفت بذلك الصحافة المتخصصة فى هذا المجال. لكن معانى النجاح لن تكون صافية أو عميقة؛ لأن فى الذاكرة ما يذكر بالخيبة، ولذا فإن مصير الشخصية الفنانة هذه سيؤول مجددًا إلى الإحباط والتدهور من هذه اللحظة أو «القمة» ذاتها:

اكتشفت لحظتها أننى خلال الخمس والعشرين سنة التى عشتها بذراع واحدة لم يحدث أننى نسيت عاهتى إلا فى قاعات العرض. فى تلك

اللحظات التى كانت فيها العيون تنظر إلى اللوحات وتنسى أن تنظر إلى ذراعى.. أو ربما فى السنوات الأولى للاستقلال.. وقتها كان للمحارب هيبة ولمعطوبى الحروب شئ من القداسة بين الناس (ص ٧٢).

فمشكلة هذا الشخص لا تكمن فى الواقع والخارج الردئ فحسب، وإنما تكمن أيضًا فى داخله، وتحديداً فى ذاكرة هذا الجسد المشوه الذى لا يمكن أن ينسى إعاقته إلا فى لحظات قصيرة وعابرة. من هنا ما إن يطرأ حدث حتى يفتح هذه الذاكرة على جروحها حتى تتجدد وتتكاثر مظاهر ودلالات الخيبة، خصوصاً إذ تتخذ بعداً عاطفياً يعمق الجراح ويزيد النزيف، وهذا تحديداً ما سيحدث له ويعمق مأساته.

لقد كان بين زائرات المعرض الجزائريات الطالبة «أحلام»، التى انجذب إليها خالد بمجرد أن سمعها ورآها تبدى اهتماماً خاصاً بأول لوحة رسمها فى حياته وعنوانها «حنين». فهذه اللوحة أقرب أعماله إلى نفسه لأنها تمثل مدينة «قسطنطينة» التى كان ولا يزال يحن إليها من جهة، ولأنها تؤكد ما قاله له طبيبه الذى أشرف على علاجه «النفسى» بعد بتر يده من أنه يمتلك تلك الموهبة الإبداعية التى تمكنه من تعويض نقصه وتجاوز إعاقته الجسدية والنفسية[١٨]. وحينما اقترب منها ليتعرف إليها اكتشف أنها ابنة الشهيد «سى الطاهر» الذى كان «قائده النضالى ونموذجه الإنسانى وأبوه الروحى» فى الوقت نفسه. هكذا يولد الحب فى حياته للمرة الأولى لكنه ذلك «الحب المستحيل» أو «الحب المعاق» بين طرفين بينهما من علاقات التجاذب والتكامل بقدر ما بينهما من علاقات التنافر والتباعد. فهو مثقف فنان مخلص لمبادئه وقيمه الإنسانية والجمالية، لكنه مثقل بذاكرة مثقلة بسنوات العمر الخمسين وبوطأة عاهته الجسدية ومثقلة على الأخص بصورة ذلك الأب الرمزى الذى لم يكن من السهل انتهاك ذكراه و«حرمته» تحت أى مبرر (ص ١٠١). وهى مثله إنسانة مثقفة، فنانة، أنجزت روايتها الأولى لكنها شابة تريد نسيان الماضى ببطولاته وجراحاته لتعيش فى الحاضر كما يدل عليه عنوان روايتها ذاته «منعطف النسيان» (ص ١٧). لكن التناقض الأهم والأقوى بينهما يتمثل تحديداً فى كونه «رجلاً» يمتلك حق وحرية التصرف بجسده، وإن ظل محاصراً بذاكرة جسده المعاق والمنفى، فيما هى فتاة محاصرة بذاكرة ثقافية عريقة وقوية تراقب جسدها الشاب الفتان وتحاصره بمفاهيم «العيب» و «الحرام»؛ ومن هنا خضوعها لوصية عمها الذى يمثل «الأب البديل» فى المرجعيتين التقليديتين القبلية العرفية والدينية التشريعية، وهو من سيزوجها من مسؤول حكومى يعلم الجميع أنه فى سن أبيها، وأنه فوق هذا كله من رموز الانتهازية والفساد فى السلطة الحاكمة!. هكذا يظهر أن كليهما ضحية ذاكرته الفردية أو الجماعية، القصيرة أو الطويلة، التى يحملها «فوقه» حملاً ثقيلاً يعيق جسده الفردى ويتحكم فى مصيره (ص ٥٣)، وهو مصير لابد أن يكون تراجيدياً بمعنى ما، ومن هنا لم يعد أمامهما سوى الهروب إلى عالم الفن الذى يصبح المجال الأمثل لتحقيق كل الأحلام المحبطة والمستحيلة فى عالم الواقع. وعندما سألها ذات يوم عن سبب اختيارها للكتابة الروائية أجابت:

كان لابد أن أضع شيئًا من الترتيب داخلى وأتخلص من بعض الأثاث القديم. إن أعماقنا أيضًا فى حاجة إلى نفض كأى بيت نسكنه، ولا يمكن أن أبقى نوافذى مغلقة هكذا على أكثر من جثة (ص ١٨).

هذه الإجابة التى يتماهى فيها «الجسد» مع «البيت» ومع «النص» يمكن أن تكون هى ذاتها إجابته عندما كان يرسم لوحاته وعندما قرر كتابة روايته الخاصة، وهو فى قمة الأزمة إثر الخراب الذى لحق بجسده وروحه وقلبه. لقد اضطر للعودة إلى مدينته ووطنه للمرة الأولى، بعد المنفى، ليحضر زواج «أحلام». بعد هذه الزيارة التى شيع فيها آخر أحلامه العاطفية يقرر البقاء فى المنفى، لكن هذا القرار سينكسر فجأة إذ اضطر للعودة لتشييع جثمان أخيه الوحيد، وآخر فرد فى أسرته، بعد أن قتل برصاصة طائشة وهو يطارد أحلامه الصغيرة والمشروعة فى بدايات أحداث العنف التى يستمر نزيفها الفاجع إلى راهن الكتابة وراهن القراءة الحالية.

قبل أن يعود، قرر أن يتخلص من كل لوحاته الفنية التى فكر فى إتلافها ثم قرر إهداءها لصديقة فرنسية تعرف عليها فى سياق سنعود إليه لاحقًا. وهذا القرار يعلن ذروة الخيبة لهذا المناضل المثقف الفنان العاشق الذى ما إن يفرغ من مراسم الدفن والعزاء حتى يقرر كتابة روايته، نعنى هذه الرواية التى توقعها الكاتبة باسمها بعد أن دونتها بهذه اللغة الفتانة لما تنطوى عليه من شعرية عالية ومن عمق فكرى قل أن نجد لهما مثيلاً فى الرواية العربية الحديثة.

٥ ـ ٢ إننا أمام رواية تخوض فى قضايا الإبداع والسياسة والمنفى ونفسيات الجسد ـ الشخص المعاق وسوسيولوجيا ثقافة لا تتحرر من هيمنة الآخر الأجنبى إلا لتقع تحت وطأة الذاكرة الجماعية التى تعطى للأموات حق وحرية التصرف بمقادير الأحياء. لكن أهميتها القصوى أنها إنجاز فنى تحاول، وتنجح، الكاتبة من خلاله فى تحويل مشاهد الخراب الفاجع فى كل هذه المستويات إلى «مشهد خراب جميل» وعلى طريقة كازانتزاكى ـ زوربا تحديدًا[١٩]. فى كتابة كهذه لاشك أن تمثيلات الجسد لا يمكن تحديدها وتحليلها إلا باللجوء إلى نوع من «البتر» و«التشويه» لهذا المتن ـ الجسد الكتابى الذى يستعصى على أية قراءة تحاول حصر كل جمالياته وسبر كل دلالاته، كأى عمل فنى تكمن أدبيته، أو شعريته أو جماليته، فيما يتبقى بعد كل قراءة بما أنها تفيض عن أى قراءة.

٥ ـ ٣ ـ من هذا المنظور نعود إلى تمثيلات الجسد الفردى فى بعديه المذكر أو المؤنث وفى سياق علاقات التوتر التراجيدى التى تتحكم فيه بقدر ما تتحكم فى الجسد الجماعى الثقافى الذى ينتمى إليه دونما أى تفاعل إيجابى بينهما.

لقد أشرنا سلفًا إلى أن لعبة الكتابة تتمحور حول حكاية خالد، الاسم ـ الرمز ككل الأسماء الأخرى فى هذه الرواية، الذى يتميز أكثر ما يتميز بجسده الناقص المبتور المشوه المعاق كما رأينا. فهذا الجسد هو فى مستوى أول من نتاج مخيلة كاتبة ـ امرأة كشف لنا عبد الله الغذامى أنها كانت تحاول عبر هذا التشويه تحديدًا، كسر حدة الذكورة والفحولة فى هذا الجسد/ الكائن الذى هيمن على المرأة، جسدًا وروحًا، فى الماضى، وكان لابد من تعديل صياغة العلاقة بينهما لتكون أكثر إنسانية وتكافؤًا وإنتاجية فى مجال الفعل الحضارى الواقعى، كما فى مجال الإنجاز الإبداعى المتخيل[٢٠].

ورغم وجاهة هذا التأويل من المنظور الفكرى ـ الإيديولوجى ـ السيكولوجى الذى تبناه الناقد فى «المرأة واللغة»، فإن الأبعاد الدلالية لهذا الجسد الشخصى الشاذ، تتكاثر وتتعمق حينما نعيده إلى سياقات اجتماعية ـ تاريخية عامة ومرتبطة على الأخص بالحاضر والآخر، كما أسلفنا فيه القول من قبل. فالإشكال الذى يعانى منه هذا الشخص لا يكمن فى نظرته للمرأة بقدر ما يكمن فى نظرته لذاته وللعالم من حوله، ولا يكمن فى الجسد المعاق، بقدر ما يكمن فى الذاكرة المعاقة، هذه الذاكرة الثقيلة المزدوجة التى تعتقل الشخص فى كل لحظة يكون فيها على مشارف النسيان والتجاوز وتحقيق الذات بعيدًا عن ذكريات الذاكرة وهلوساتها القاتلة، كما أشرنا من قبل أيضًا. إننا أمام شخصية واعية جيدًا بذاتها ومتجاوزة لثقافة الذاكرة الجماعية «التقليدية»، وتظل إيجابية دائمًا وفى كل لحظة تكون فيها على مسافة من ذاكرتها الجماعية «الحديثة»، إذ تبدو كطاقة حيوية متدفقة خلاقة قادرة على انتزاع الاعتراف بحضورها المتميز، سواء فى مستوى وعيها الفكرى وسلوكها الأخلاقى أو فى مستوى ممارستها الفنية الإبداعية. أما فى اللحظات المقابلة والمعاكسة، فإنها تجسد السلبية المطلقة التى تفسر كل خيباتها، وبالتالى لا غرابة أن تؤول إلى ذلك المصير التراجيدى الذى آلت إليه بعد أن حولت الذاكرة إلى ملجأ، خصوصًا إن هذه الذاكرة الملجأ مترعة بالخبرات المؤلمة والشقية، كما رأينا.

وحينما نقف على مسافة كافية من حكاية هذه الشخصية المعاقة والخلاقة فى آن، فإن تمثيلات الجسد الفردى «الأنثوى» هى ما سيكشف البعد العميق لمأساتها ومأساة أحلام قرينتها الأخرى (Alter- ego)، ومأساة ذات اجتماعية ووطنية وثقافية كاملة.

من هذا المنظور، لابد أن نميز بين جسدين تميز بينهما لعبة الكتابة فى انتسابها إلى الكاتبة لا إلى ذلك الكاتب الوهمى المتخيل فحسب. فهناك أولاً جسد الفتاة الفرنسية «كاترين» الذى يتموضع فى سياق الثقافة الفرنسية ـ الغربية، ويقوم ـ هنا ـ بوظيفة الجسد ـ المرآة التى تكشف المستور والمحجوب و«المقموع» فى جسد «الرجل» خالد وفى جسد «المرأة» أحلام الكتابة وأحلام الكاتبة. فهذه الفتاة الفرنسية الجميلة الفتانة المحبة للفن وللحياة لا تجد أى حرج فى عرض جسدها مكشوفاً عارياً أمام أعين الطلاب «الأجانب» فى «البوزار» ليرسمه كل منهم ويعيد إنتاجه وتملكه كما يرى ويريد، لأنه حر فى تمثله مثلما هى حرة فى التصرف به فى هذا المقام وخارجه. هذا الجسد الفرد الحر المستقل هو بالتأكيد سليل قرون من التحولات الفكرية والأخلاقية والجمالية والعلمية والتشريعية التى أفضت إلى تمايز الأفراد والأجساد والخطابات والمقامات[٢١]. لقد كان هذا الجسد ذاته موضوعاً للنحت والرسم والتمثيل الدرامى الذى يشخص فيه الجسد إلهاً أو فكرة أو شخصية تاريخية تتفاعل معه، كما تتفاعل العلامة الجمالية الترميزية مع موضوعها، وذلك منذ فجر الحضارة الإغريقية تحديداً. فى فترة لاحقة أصبح هذا الجسد موضوعاً للمعرفة العلمية، الطبية التشريحية، التى جعلت مفكراً مثل ديكارت يقول إن أكاديميته المعرفية هى «هذا الجسد الشئ أو الآلة»، وكاتباً دراميا مثل موليير يختلق شخصية رجل يدعو سيدته وحبيبته إلى الاستمتاع برؤية هذا الجسد المشرح والمعروض فى حديقة عامة[٢٢]. أما فى الأزمنة الحديثة، أزمنة الحداثة الإبداعية والتقنية الفلسفية، فإن هذا الجسد ذاته سيطالب بالمزيد من حقوقه وحرياته حتى إن كاتباً ومفكراً مثل أكتافيو باث سيعتبر أن ثورة ٦٨ هى «ثورة الجسد الشهوى» Erotique بمعنى ما. هذه السيرورة يختزلها رولان بارت فى قوله:

> لقد ابتدأت تمثيلات الجسد البشرى لأغراض دينية بالتأكيد، لكن التمثيلات الجمالية اللاحقة سريعاً ما أصبحت دنيوية، واليوم ها نحن نصل إلى التمثيلات الشهوانية للجسد[٢٣].

هذا الجسد الشئ، المشكوف الشفاف الحر الحاضر كما هو عليه فى الزمن والمكان هو تحديداً ما لم يتمكن «خالد» من رؤيته، لأنه سليل حضارة أخرى تغلف الجسد، الأنثوى والذكورى، بمختلف الأغطية والحجب ليظل غائباً حاضراً، موجوداً مفقوداً باستمرار:

> كنت أنا أفكر مدهوشاً من قدرة هؤلاء على رسم جسد امرأة بحياد جنسى وبنظرة جمالية لاغير، وكأنهم يرسمون منظراً طبيعيًا أو مزهرية على طاولة أو تمثالاً فى ساحة (ص ٩٤).

لم يكن يراه لأنه جسد يجسد العيب والحرام والفضيحة، مثلما يجسد حضور الفتنة القصوى التى تعمى البصر والبصيرة، وتذكر بتلك الفتنة الأولى التى امتزجت فيها لذة التعرف بكل معانى المعصية المبررة للخروج والسقوط من متعة الحياة فى الجنة، إلى معاناة ومكابدة الحياة فى/ على الأرض كما فى الحكاية التأسيسية للجسد فى المرجعيات الدينية «الكتابية». لم يكن خالد ليستطيع أن يرى هذا الجسد الفتان، لوطأة هذه الذاكرة العريقة على لاوعيه من جهة، ولأنه كان من جهة ثانية يفكر، تحت وطأة الرغبة المحرومة، فى امتلاكه والتمتع به وحده وفى سرية تامة، كأنما هو جسده الخاص من هذا المنظور الثقافى العام والمختلف:

> من الواضح أننى كنت الوحيد المرتبك فى تلك الجلسة. فقد كنت أرى لأول مرة، امرأة عارية هكذا تحت الضوء تغير أوضاعها، تعرض جسدها بتلقائية ودون حرج أمام عشرات العيون.
> (ص ٩٤)[٢٤].

من هنا، لم يرسم منه إلا ما «يباح» للآخرين رؤيته، أى الوجه، وحينما تسأله «كاترين» عن سبب تركيزه على هذا الجزء ينجح فى تقنيع رؤيته بلغة أدبية ـ شعرية جميلة تغوى هذه الفتاة وتقنعها بمتعة تجريب علاقات «صداقة جنسية» معه، ودون أن يكون فيها من جهته أى إمكان للحب، لأن جسداً كهذا لا يمكنه أن يحبه وإن حاول أن يستمتع به مثلما يستمتع بشئ شهى لا يستطيع الاستغناء عنه فى سياق حياته فى شروط المنفى وشروط الحرية هذه:

اعذرينى، إن فرشاتى تشبهنى، إنها تكره أيضاً أن تتقاسم مع الآخرين امرأة عارية.. حتى فى جلسة رسم (ص ٩٥).

من هذا المنظور، تحديداً، لابد أن نزيح كل طبقات المعانى الشعرية التى تغطى هذا البعد الدلالى لنصل إلى الجذر العميق لتلك الإعاقة أو العاهة الحضارية التى يعانى منها خالد وهو يخلد ويؤبد حكاية النسق الذى يؤسس لذاكرته ورؤيته وممارسته. فهو، من حيث هو شخصية، واقعية أو متخيلة، ليس نموذجًا أو «علامة رمزية» لذلك الرجل التقليدى الذى يحتقر شخصية المرأة بقدر ما يفتتن بجسدها، ويدنسها بقدر ما يقدسها، كما يذهب إليه طرابيشى وغيره. إنه ذلك النموذج بقدر ما هو نموذج للفرد العاجز عن الحب، الفرد الذى تفصله ذاكرته الثقافية العامة عن جسده الخاص. ولذا، ما إن يكتشفه فى مرآة الآخر حتى يسقط ضحية هذه الازدواجية أو «هذا الفصام» الذى يخلخل وعيه ويقلق نفسه ويثير مكبوته فيلجأ إلى هذه اللغة الفنية الراقية التى تعوض حرمانه بقدر ما تكشف عنه وتترجمه فى مجال الكتابة أو «الفن التشكيلى». من هذا المنظور، تتطابق معانى الإعاقة الجسدية والنفسية والحضارية التى يعانى منها، وتثوى وراء مصيره التراجيدى الذى ترسمه وتقدمه مشاهد الكتابة من أكثر من زاوية وفى أكثر من مستوى كما لاحظنا.

٥ ـ ٤ نلح على هذه الازدواجية أو هذه الحالة الفصامية لأنها ستتجلى أكثر بمجرد أن ننتقل إلى تحليل صورة الجسد الفردى الأنثوى الذاتى أو «المحلى»، كما تقدمه الرواية المكتوبة من قبل كاتبة ـ امرأة لاشك أن معاناتها تجاه الذاكرة الثقافية الجماعية تتجاوز، بكثير، معاناة الجسد الفردى ـ الذكورى. فمقابل جسد كاترين، وعلى مسافة بعيدة عنه، يقع جسد «أحلام» الذى يمكن أن يوصف مباشرة بأنه لا أكثر من «أحلام جسد» لم تستطع الكتابة لا الكشف عن أبعاد معاناته الراهنة ولا الحفر فى إشكاله العميق. فهذا الجسد بلا حضور وبلا هوية غير تلك الهوية التى تغيبه وتحجبه ولا تكف عن مراقبته ومعاقبته لقلقها العميق من فتنته ومكره وكيده الشيطانى الأصيل أو «الأصلى». إنه جسد لا يظهر إلا عبر علامات خارجية تتمثل فى الصوت والحلى والثوب. ومع ذلك، فإنه الجسد الذى يحبه خالد ويسقط عليه أحلامه وخيباته، لأنه يظل لفرط غيابه أو حضوره الملتبس والمراوغ فضاء الأحلام والهذيانات بامتياز، مثله مثل جسد الكتابة الأدبية ـ الشعرية أو الكتابة التصويرية التشكيلية. ومما له دلالة فى هذا السياق أن «كاترين» تحضر دائماً «وحدها»، بينما لا تحضر «أحلام» إلا محاطة ومسيجة بأسماء وصور الأم والأب والعم والمدينة والوطن، كما يلح عليه هذا النص تحديداً. إن جسدها لا فردى أو لا شخصى، وفى كل مرة تتاح له فرصة التفرد والتشخص تحاصره عيون وأرواح الأقرباء والأسلاف من الرجال والنساء، كأنه فى حاجة دائمة إلى «حراس» يمكن أن يتحولوا فى أية لحظة إلى «شهود» على خطيئته أو حتى إلى «جلادين» يمارسون عليه العقاب قصاصًا منه على انتهاك «المحرم». من هنا، تحديداً، نتفهم ـ بصورة أعمق وأنسب ـ كون أحلام الطالبة فى مدرسة الدراسات العليا والكاتبة الروائية المقيمة فى باريس «جنة النساء» و«مدينة الأنوار» و«ثورات الجسد»، تحمل رأساً يفكر جيداً فى قضايا إبداعية وفلسفية وسياسية واجتماعية، لكنها تتحول بشكل مفاجئ وصادم إلى امرأة مستلبة تتقبل وصايات وسلطات الآخر ـ الرجل كأية فتاة عادية تقليدية تعجز حتى عن التفكير فى حرية وحق التصرف بذاتها وجسدها كما يدل عليه ذلك الزواج ـ الصفقة!. إنها ليست «مثقفة» بالمعنى الشائع لهذه الكلمة/ المفهوم فحسب، ولكنها أيضاً «مثقفة» بذلك المعنى الشعبى المنبثق عن ممارسة سحرية ـ اجتماعية ـ أخلاقية تخضع فيها الفتاة لعملية تعزيمية ـ إيحائية تجعلها تصاب بالرعب والقلق الدائم على بكارتها[٢٥]. فقد نتفهم أن حبها لخالد كان حبًا مستحيلاً أو معاقًا منذ البدايات للأسباب التى تقدمها لعبة الكتابة، وتبدو مقنعة تمامًا من منظور القارئ وقراءته العادية أو النقدية، كما رأينا. لكن الذى لا يمكن تفهمه هو أن الحب المستحيل أو الملتبس يتكرر فى سياق علاقة هذه الفتاة بالشاعر الفلسطينى «زياد» الذى هو ـ أيضاً ـ مثقف ومناضل وأجنبى تماماً عنها، وفوق ذلك يبدو لها جذاباً، سواء من خلال ما يحكيه عنه صديقه خالد، أو من خلال صورته التى تراها على غلاف ديوانه، أو

من خلال قصائده التى تقرأها فى هذا الديوان أو من خلال لقائهما المباشر فى إحدى المناسبات، وتوهم الكتابة بأنها أحبته لكل هذه الأسباب (ص ٢٠١ ـ ٢٠٣).

ويصل الإيهام بأن هذا الحب أفضى إلى علاقة عاطفية ـ جسدية ما ذروته حينما «تنفى الكاتبة» شخصية خالد إلى إحدى مدن الذاكرة العربية الإسلامية فى الأندلس، حيث يسافر لإقامة أحد معارضه الفنية تاركًا لأحلام ولزياد شقته الجميلة المطلة على نهر السين و«جسر ميرابو» الذى تحول إلى جسر شعرى رومانسى تمامًا بفضل «أبوللونير»، كما تعرفه جيدًا وتصرح به لعبة الكتابة الماكرة إمعانًا فى تكريس، وهم ذلك الحب المتوقع تحديدًا! (ص ١٦٢).

لكن لعبة الكتابة ذاتها لا تلبث أن تنفى هذا الاحتمال وتخيب التوقع، وبمعنى سلبى يختلف عن المعنى الإيجابى لهذا المفهوم من المنظور الأسلوبى ـ الجمالى، إذ ستكشف ليلة الزواج أن أحلام «عذراء» كما تدل عليه صيحات الفرح الاحتفالى بطقوس فض البكارة وسلامة الشرف العائلى ـ الجماعى من الانتهاك (ص ٣٦٤). هنا فقط ينكشف التوهم الكاشف بدوره أن أحلام هذه هى أيضًا عاجزة عن الحب إلا فى مستوى التوهم والتخيل والحلم، وهذا تحديدًا، ما يزيد من درجة الالتباس فى حكاية ذلك الزواج الذى يحتمل أكثر من تأويل، لكنه يظل دائمًا دليل مصير تراجيدى لهذا الجسد الأنثوى الذى يعانى من إعاقة أو عاهة أكثر فداحة مما يعانيه جسد خالد.

فمن منظور العلاقة بين أحلام وسلطة الثقافة التقليدية لاشك أن قبولها ـ وهى الكاتبة الواعية ـ بذلك الزواج المختل وغير المتكافئ ينطوى على معانى التواطؤ من جهتها على عملية «التنازل» عن جسدها لقاء بعض المصالح المادية والمعنوية التى هى أكثر ما يحرص عليه عمها.

هذه الدلالة السلبية لا ينفيها سوى دلالة أكثر سلبية منها، إذ إن هذا الزواج الملتبس قد يقوم بدور ووظيفة «القناع» الذى تحتجب وتتستر وراءه لتمارس بعد ذلك حرية التصرف بجسدها الخاص مانحة إياه «من تحب» لا من تزوجت فقط. وهذه الدلالة أكثر سلبية لأن هذا الجسد «الضحية» لن ينجو من وضعية مأسوية ما، سواء وهى تتنازل عنه لزوج لا تحبه بقدر ما ترهب سلطته أو ترغب فى ماله ووجاهته، أو عندما تمنحه بسرية تامة لرجل آخر تحبه لكنها لا ترتبط معه بأية علاقة شرعية معترف بها من قبل المجتمع الذى اختارت العودة إلى حضنه كأية فتاة مستقيمة[٢٦].

هناك دلالة ثالثة تتجه الاتجاه السلبى ذاته؛ لأن ما حدث ليلة هذا الزواج الذى لا حب ولا فرح فيه قد يؤول فى سياق شكل من أشكال «الكيد الحديث» الذى تمارسه بعض الفتيات فى مثل هذه الوضعية التى يعانى منها الجسد الأنثوى، إذ تلجأ إلى استعادة البكارة المفقودة، لسبب ما، بعملية طبية قبل الزواج خوفًا من العار الذى يهدد شرف العائلة كلها[٢٧]. وشخصية أحلام هذه يمكنها أن تلعب اللعبة ذاتها لما تتصف به من ذكاء ومكر، ولما يعصف بها من تناقضات ويحاصرها من سلطات لا تعمل على التحرر منها إلا فى مستوى الكتابة أو فى مستوى «المتخيل»، كما تصرح به كتابة أحلام الأخرى منذ البدايات كما رأينا. وكل هذه الدلالات السلبية تجد تبريراتها فى كون هذا الزواج غير مبرر فنيًا أو منطقيًا بما يكفى ولابد من التعامل معه بوصفه حدثًا غريبًا أو شاذًا، أى على أنه «زلة قلم» و«زلة قدر» فى الوقت نفسه (ص ١٤). وفى كل الأحوال، فإن ما يهمنا أكثر فى هذا المقام هو أن ذلك الزواج الملتبس ومن أى منظور قاربناه يظل الدليل و«الدال» على أن هذا الجسد الفردى يكشف عن تشوهات أكثر من التشوه الذى لحق بالجسد الفردى ـ المذكر لخالد الذى يظل دائمًا أقرب إلى مجال الدلالات الإيجابية، حتى وهو فى قمة عزلته وشقائه وخرابه. كما أن هذه التشوهات تتجاوز بكثير مشاعر الإحساس بالنقص الذى تعانى منه أحلام كأية امرأة تكشف افتقادها لعضو الذكورة كما يذهب إليه فرويد وتلمح إليه هذه الكتابة ـ الشعرية المترعة بالترميز منذ عنوانها إلى أسماء شخوصها وحكاياتهم. إن الأمر هنا يتعلق بفقد جسد وذات وكينونة وهوية فى سياق ذاكرة ثقافية عامة تقلص وتختزل الرجل ذاته فى ذكوريته وفحولته، مثلما تقلص وتختزل المرأة فى وظيفتها الجسدية الإمتاعية أو الإنجابية، كما يلح عليه الغذامى وغيره من الباحثين والباحثات ممن بدأ يعى وطأة هذا الإشكال

الإيديولوجى ذى الأبعاد الثقافية المتعددة والعميقة فى الذاكرة الفردية والجماعية العامة[28]. فجسد أحلام الكتابة هذه لا ينعكس فى جسد «كاترين» الذى يشبه المرأة الشفافة الصقيلة، خصوصًا، إذ يتحول ببساطة وعادية إلى «شئ» أو «موضوع» مكشوف أمام الآخر إلا بشكل جزئى بمعنى ما. فما ينعكس منه ليس سوى بعض صوره وآثاره وفى مرايا أجساد معتمة متشظية مثله كجسد خالد المشوه المعطوب النازف بجروحه وجروح غيره، أو كجسد قسطنطينة تلك المدينة الجميلة الفتانة والمنافقة، حيث «كل شئ فيها دعوة مكشوفة للجنس»، لكنها تظل مدينة الكبت أو «مدينة الأحياء السمكوة بالأرواح والأشباح والفارغة من الحب» كما يرد فى النص (ص ٣١٦). إن هذا الجسد الأنثوى جسد لا شخصى، جسد مملوك للآخر والغير، أما الذات الفردية التى يخصها هذا الجسد الحميمى فلا تستطيع تملكه والتصرف به إلا بشكل سرى وبالكثير من التحايل والمكر. ولعل الإيماء الترميزى الملتبس إلى هذه الوضعية التراجيدية بكل المعانى، وفى كل المستويات، هو الحافز لهذه الكتابة التى لا تقل مأساة الجسد ـ الكائن فيها عما وجدناه فى الرواية السابقة، وإن اختلفت السياقات وتنوعت المرجعيات.

٥ ـ ٥ تقول أو تكتب الكاتبة على لسان خالد أو بقلمه:

> حولتك إلى نسخة منى، وإذا بنا نحمل ذاكرة مشتركة، طرقًا أو أزقة مشتركة، وأفراحًا وأحزانًا كذلك. فقد كنا معطوبى حرب، وضعتنا الأقدار فى رحاها التى لا ترحم فخرجنا كل بجرحه. كان جرحى واضحًا وجرحك خفيًا فى الأعماق. كنا أشلاء حرب وتمثالين محطمين داخل أثواب أنيقة لا غير (ص. ١٠٢).

هذا القول الموجه من خالد إلى «أحلامه» المفتقدة، يمكن لهذه الـ «أحلام» ذاتها أن تتوجه به إليه، وبإمكان الشخصيتين هاتين أن توجها الخطاب ذاته إلى «أحلام» الكاتبة لأنهما من نتاجها، وفيهما منها بقدر ما فيها منهما، كما تلح عليه لعبة التسميات المعلنة فى الكتابة ذاتها. ونلح على حضور الكاتبة فى ختام هذه الفقرة من المقاربة لأن مغامرتها الإبداعية هذه تقدم خطوة كبيرة بالكتابة الروائية النسائية فى الأدب العربى الحديث، لكنها لا تتقدم أى خطوة فيما يتصل بإشكال المرأة كما لاحظنا. فهى لا تنجز شيئًا مهمًا فى هذا المستوى الفكرى ـ الإيديولوجى، إما لأنها أرادت أن تكون واقعية جدًا فى تعاملها مع التناقضات المأساوية والعبثية فى مجتمعها وثقافتها وتاريخها العام، وإما لأنها أرادت نسيان ذلك الإشكال للاهتمام فقط بكتابتها التى هى ما سيبقى ويخلد اسمها بعد أن ينتهى الجسد وينسى كل شئ، وتحديدًا بفضل هذه اللغة الجمالية الملتبسة والفتانة التى صيغت، حقيقة ومجازًا، على «قياس تناقضات الكائن» (ص ١٩).

لكن التساؤل الذى لابد من طرحه فى ختام هذه القراءة يتعلق بلعبة التذكر والنسيان تحديدًا: هل يمكن أن تنسانا الإشكالات التى نحاول نسيانها؟!. نطرح هذا التساؤل؛ لأن لعبة الكتابة تطرحه بحدة منذ العنوان، فذاكرة الجسد هى اللغة، هذه اللغة الملتبسة التى تمكر بالذات الكاتبة بما أن لها جسدها الذى لا ينسى كأى جسد آخر.

لقد اختارت الكاتبة أن تكتب بلغتها الوطنية والقومية والحضارية من منظور «الوفاء» لهذه اللغة، ومن منظور «ذاكرة الصراع» مع لغة الآخر المستعمر أيضًا. وإذا كانت هذه اللغة جميلة وفتانة فى مستوى شعريتها وفعالة فى مستوى مقاومة لغات الآخرين، فإنها لم تكن بريئة ولا محايدة تجاه المرأة ـ الكاتبة لأنها تنطوى على ذاكرة اجتماعية ـ ثقافية ضدها أو غير موائية لحريتها واستقلالها، خصوصًا أنها ذاكرة تمتد من راهن الكتابة والقراءة إلى أعماق الماضى الذى لايريد أن يمضى. من هنا، لا غرابة أن تعانى الكاتبة من لغتها العربية بقدر ما عاناه مالك حداد من اللغة الفرنسية الأجنبية. إنها مثله لا تكتب لتغنى أو لتحكى أحلامها السعيدة وإنما لتصرخ بعذاباتها فى مشهد خراب فاجع معمم تحاول «الخلاص» منه بتحويله إلى مشهد خراب جميل، سواء على طريقة مالك حداد وكاتب ياسين، أو على طريقة زوربا ـ كازانتزاكى (ص ص ٣٩٠ ـ ٣٩٣). من هنا، لا يعود من

الغريب أن تغيب أو تُغيب المرأة، جسداً وذاتاً، من كتابة كهذه الكتابة الملتبسة التى تكتبها امرأة بصوت «رجل» وتهديها بعد كتابتها إلى مالك حداد وأبيها، لا إلى امرأة مثلها، وكأن الكتابة لا تزال «زلة قلم» بالنسبة إلى المرأة وحريتها واستقلالها، «زلة قلم» فى وضعيات تهيمن عليها سلطات الرجال وحكاياتهم وحروبهم! لابد - إذن - أن نضع كلمة «الخلاص» بين أقواس؛ لأننا أمام خلاص ملتبس هنا كما فى الرواية السابقة، ولا يخفف من التباساته أن مرجعيته الجمالية - الثقافية «دنيوية». ولذا، نتركه دالاً معلقاً أو مرجأً أو مفتوح الدلالات، خصوصاً أن مشاهد الخراب الفاجع والجميل ماثلة فى النموذج الروائى التالى أيضاً.

(٦) الجسد الفردى ضد الجسد الاجتماعى:

٦ - ١ فى (نجمة أغسطس)، كما فى غيرها من أعمال صنع الله إبراهيم، تتقدم بنا تمثيلات الجسد خطوة حاسمة نحو استقلال الجسد الفردى عن المرجعيات التقليدية فى أبعادها المعرفية والأخلاقية والجمالية. فنحن هنا أمام ذلك الفرد الواعى بذاته والمتمركز حول عالمه الخاص، بعد أن وصلت علاقة الانفصال بينه وبين المجتمع حد اللاعودة، وكأن كلا منهما لم يعد يعرف الآخر أو يعترف به إلا من النقطة المقابلة والمضادة.

وبرغم كل ما قيل حول الدور القوى الذى لعبه عنف السلطة السياسية فى إحداث هذه القطيعة، فإن الأمر يتجاوز فى اعتقادنا هذا الدور على أهميته وخطورته من بعض الوجوه. إننا أمام وضعية اجتماعية - تاريخية ينبغى تفهمها، فى مستوى الكتابة وخارجها، من منظور الأثر الحاسم للإبدالات العميقة التى طرأت على الرؤى والأفكار والمعلومات والتصورات والأذواق، فى فضاءات مدينية كالقاهرة أصبحت مواتية لحرية الفرد وأشكال استقلاليته وغربته، مثلها مثل الحواضر الغربية الحديثة من هذا المنظور. هذه الوضعية «البرجوازية»، وبمعنى ثقافى عميق يتجاوز الدلالة المختزلة والمسطحة لهذا المفهوم فى الخطاب الإيديولوجى، هى ما نجد آثارها وتعبيراتها الجمالية بارزة بقوة فى العديد من التجارب السردية والشعرية والسينمائية والمسرحية، خصوصاً منذ الخمسينيات إلى اليوم، مما يدل على أن كتابة صنع الله إبراهيم ليست أكثر من تجربة خاصة فى تجربة أعم[٢٩].

الذى يميز هذه الكتابة - التجربة من هذا المنظور، وفى هذا السياق العام، أنها من أكثر الكتابات تشخيصاً وتجسيداً لهذه الوضعية وبدءاً باللغة ذاتها. فلغة الكتابة - هنا - هى لغة التسمية والشفافية لا لغة الإنشاء والعتامة الشعرية، ولغة الإيجاز والتحديد لا لغة الاستطراد والترهل، ولغة الحركة المتوترة اللاهثة لا لغة السكون والتأمل الهادئ. ولعلها فوق هذا كله من أكثر لغات الكتابة السردية العربية الحديثة قدرة على كشف وترجمة التحول من المخيل السمعى - القولى التقليدى إلى المخيال البصرى - الكتابى الحديث، وهنا تحديداً تكمن إحدى أعمق سمات تفردها وحداثتها. لا غرابة بعد هذا أن تكون هذه اللغة - التجربة لغة كشف وتعرية صارمة وصادمة للجسدين الفردى والاجتماعى لرفضها المبدئى لكل أشكال التزويق البلاغى والحجب أو التعمية الفكرية، ولا غرابة أن تكون الذات الفردية الكاتبة حاضرة مباشرة داخل النص بينما هى غائبة تماماً فى (نزيف الحجر) وحاضرة بشكل ترميزى ملتبس فى (ذاكرة الجسد)، كما رأينا من قبل.

لقد كان بإمكاننا أن نختار أية رواية لصنع الله إبراهيم فى هذا السياق، لأنها كلها محكومة بنسق التمثيل، هذا من حيث هو نسق ينبثق ويعبر عن وعى بذلك الصدع الناتج عن مثاقفة طويلة مع «الحداثة»، أفكارها وقيمها وتعبيراتها، التى تقذف بالجسد الفردى بعيداً عن أية ذاكرة جماعية حتى لكأنه أصبح جسداً - آخر يقبل التعرف والتمثيل المعرفى والجمالى من هذا المنظور تحديداً. لكننا اخترنا (نجمة أغسطس) لسببين رئيسين؛ أولهما أن هذا النص هو الأكثر تأسيساً لتجربة الكتابة الروائية عند هذا الكاتب، وثانيهما أن مرجعيات النسق الجمالى - الفكرى أعلاه مصرح بها ضمن لعبة الكتابة، وكأنها هى ذاتها متن - جسد مكشوف لا يحرص على إخفاء شئ من أسراره وشفراته، كما سنفصل فيه القول فى الفقرة التالية[٣٠].

٦ ـ ٢ تحكى الرواية خبر شاب يركب القطار من القاهرة إلى أسوان لزيارة مشروع السد العالى وهو فى طور الإنجاز. هذا الشاب الذى لا نعرف اسمه ولا شيئًا عن ملامحه الفيزيولوجية يتواصل مع من وما حوله من خلال نظراته المندهشة الذاهلة والقلقة وكأن اللغة القولية «الطبيعية» لم تعد وسيلة الاتصال الأمثل أو الوحيد مع الآخر والعالم. هكذا، يتحول الراوى منذ البدايات إلى راءٍ والحكاية إلى مشهد، لا لأن الكاتب يحرص على اللغة البلاغية التصويرية وإنما لأن راويه وقرينه النصى تحول إلى ما يشبه الكاميرا التى تنقل ما يمر أمامها من مشاهد ليقتصر دوره هو على دور «المخرج» الذى يحدد اللقطات وزوايا النظر إليها والمسافة التى يلتقط منها كل مشهد جزئى والمدة الزمنية المناسبة لكل منها.

وبتقدم القراءة نكشف أسباب ومبررات هذه الوضعية الغريبة والمدهشة، لأن خطية خبر الرحلة تتكسر من وقت إلى آخر دون أن تنكسر استراتيجية الكتابة المشهدية العامة هذه. فمن خلال الحوارات المقتضبة مع أصدقائه أو معارفه الذين قابلهم فى أسوان، ومن خلال ما يتذكره عن ماضيه القريب وما يقرأه ويذكر به عن ماض «غيرى» أبعد، ندرك أنه خرج للتو من السجن حيث عانى أصناف التعذيب الجسدى والمعنوى لأنه فرد فى جماعة حزبية معارضة للسلطة الحاكمة[٣١]. نتيجة لهذه التجربة الحياتية التراجيدية أصبحت ذاكرة الجسد المعذب تحضر آليًا فى كل مرة يرى فيها الراوى والشخصية المركزية أثرًا من آثار السلطة، وهى لسوء حظه كثيرة ومنتشرة فى كل الفضاء الزمنى المكانى الذى ينتقل إليه ويوجد فيه، مما يولد عنده وعند القارئ إحساسًا متصلاً بالرعب.

لكن ما يميز عملية التذكر ـ هنا ـ عنها فى الرواية السابقة أن الكتابة تقاومها ولا تستسلم لوطأتها؛ لأنها مؤسسة على لعبة أكثر تعددية وأكثر شفافية وأكثر وعيًا بخطورة الذاكرة على حاضر الجسد وحياته. فهذا الراوى ليس مجرد مشاهد محايد أو إنسان فرد عانى التعذيب وإنما هو كاتب فنان مرهف لا يزال يمتلك إرادة الحياة وإرادة المقاومة وإرادة الإبداع. ولذا، يتعامل مع الآخر والعامل من خلال رؤية خاصة تتحدد أولى وأهم مرجعياتها الجمالية ـ الفكرية فى أول مقطع استشهادى يرد فى سياق خبر الرحلة:

> الرغبة الملتهبة فى رسم الجسد العارى، ألا يكون القديسون عراة عندما يصلبون؟ وقالوا إن أجسادنا قبيحة مليئة بالبثور والإفرازات. وقال إنه يجب أن يجسدها بالصورة التى خلق بها الرب آدم (ص ٢٨).

هذا المقطع مقتبس ـ عبر عين القراءة ـ من أحد الكتب النقدية المكرسة لتجربة الرسام والنحات الشهير مايكل أنجلو ما يصرح به الكاتب فى النص التوثيقى ـ الموازى فى نهاية الرواية[٣٢]. واستعادة هذا المقطع تتم ـ هنا ـ بحرف كتابى صغير وفى حيز مستقل مما يجعله يحتفظ بوظيفته المرجعية ـ الإحالية، وفى الوقت نفسه يكتسب وظيفة وقيمة جمالية جديدة من خلال علاقات تناصه و«حواريته» فى السياق الكتابى الجديد هذا. فالكاتب يبدو أنه معجب برؤية وفلسفة وإنجاز الرسام والنحات، وانطلاقًا من هذا الموقف العاطفى ـ الذهنى، ها هو يستعيد ما كتب عنه، لا لكى يعبر عن إعجابه به فحسب، وإنما يختبر ويجرب الرؤية ذاتها فى مجال كتابته الخاصة وعبر وسيط اللغة. ولعل شفرة الدلالة الأهم فى هذا المقطع هى تحديدًا ذلك «الجسد العارى» الذى يتنازعه خطابان: أحدهما جماعى «قالوا» يلح على قبحه وضرورة تغطيته و «تلبيسه»، والآخر فردى «قال» يصر على رسمه فى حالة عريه؛ لأن هذا هو «الأصل» الطبيعى و«الأجمل» من منظور الفن، كما يراه هذا الفرد الفنان الخلاق والمتمرد على سلطة الصوت الجماعى ذاك كيف سيحقق وينجز جسده الطبيعى ـ الجمالى هنا؟ يأتى الجواب فى مقطع آخر:

> ... لكنه لم يكن يعبأ بالأساطير. وعندما شرع ينحت كان قد ترك موضوع المعركة الأصلية. وأصبح الصخر هو موضوعه. لقد عاش الإنسان ومات بالحجر. وتحول عشرون رجلاً وامرأة، ورجلاً وسنتورًا إلى جسم واحد يعبر عن الطبيعة

البشرية المتعددة الجوانب، حيوانية وإنسانية، أنثوية وذكورية، وكل جزء يحاول أن يدمر الأجزاء الأخرى» (ص ٤٨).

فالرؤية الواقعية، لا الأسطورية هى الإطار المرجعى للإبداع سواء عند النحات الذى يتعامل مع الحجر أو الكاتب الذى يتعامل مع الكلمة، لكن هذه الواقعية ليست مدرسية، أو إيديولوجية لأنها تدرك تعددية الواقع الواقعى والفنى. وفى مقاطع ترد بين هذين المقطعين، نجد ما يدل على أن فعل الإبداع والخلق الجمالى إنما يتأسس على «الدراية المعرفية» العميقة بالمادة من جهة أخرى. وفى كل مرة لا يتوفر هذان المقومان يمكن لهذه المادة ـ الجسد أن تقاوم أو تتشظى وتموت، كما يموت الجسد الحى تحت وطأة الجهل والعنف (ص ص ٣٣ ـ ٣٥).

من هذا المنظور المزدوج والمتطور يتقدم الكاتب إلى موضوع إبداعه الخاص كما تكشفه لعبة الكتابة ذاتها. فالراوى لا يتحدث فى المقاطع الإرجاعية ـ الفلاش باك ـ المكتوبة هى أيضاً بطريقة مميزة وفى فضاء مستقل، عن معاناة وعذاب جسده الفردى الخاص، وإنما عن معاناة وعذاب كل ضحايا عنف السلطة، وباعتبارهم جسداً فنياً واحداً، وفى الوقت نفسه أجساداً واقعية فردية لا يمكن لأحدها أن ينوب عن الآخر فى لحظات الألم الأقصى أو اللذة القصوى.

٦ ـ ٣ فى سياق النمذجة التى تكشف عن أبعاد جديدة لتلك الرؤية «الواقعية الجمالية» تبرز الكتابة على شخصية «شهدى» الذى تتجلى صورته مشخصة مجمدة فى تفاصيلها حتى لنكاد نتصوره ونراه بذلك الجسد الطويل الضخم، وبذلك الوجه المجدور المترع بملامح الود والحيوية حتى وهو فى السجن يعانى التعذيب، وبذلك الوعى الوطنى المتمسك بمبادئه ومثله وطموحاته فى سبيل ما يعتقد أنه يحقق للإنسان إنسانيته وكرامته ومواطنته.. إلخ (ص ص ٧٨، ٧٩، ١٤٧).

ويتحول النموذج الواقعى إلى «رمز» من خلال لعبة المضاهاة المزدوجة التى تقيمها الكتابة بين الذات الكاتبة ومايكل أنجلو، وبين شخصية شهدى وشخصية المسيح التى أعاد تشكيلها الفنان فى نحته ورسمه مركزاً على الجسد الإنسانى فيها، وهو جسد ما إن يعانى العذاب حتى تعبر ملامحه عن يقينه وشكه، عن أمله ويأسه كأى إنسان عادى[٣٣]. هذا ـ تحديداً ـ ما يحاول الكاتب إنجازه بصدد شهدى الذى كان كلما عجز عن الحوار بالمنطق «مع رأس جنت بالسلطة» يردد «الكتابة بينى وبينه» (ص ٦٠). وبما أنه مات تحت التعذيب، فإن الكاتب يعمل على تحقيق مشروعه أو حلمه، ومن منظوره الخاص، بوصفه مبدعاً لا يريد أن يكتب شهادة واقعية موثقة فحسب، وإنما نصاً جمالياً يستلهم تلك الدراية وتلك المحبة اللتين تمثلهما وتصدر عنهما إنجازات مايكل أنجلو، كما تلقاها وتفاعل معها عبر ذلك الكتاب ـ الآخر أو عبر مشاهدتها مباشرة (ص ٢٨٦).

من هنا تحديداً، تتضح لنا دلالات صمت الراوى ـ الكاتب عن عذابه الخاص، فحياته أو رحلته وأشكال معاناته مازالت متصلة وكشف عنف السلطة ووحشية ممارساتها ضد الجسد والروح جزء من أهداف ووظائف كتابته، وكل هذا لا يمثل سوى مظهراً من مظاهر انحيازه لقوى الخير والحب والجمال ضد قوى الشر والعنف والقبح، أياً كانت وكيفما ظهرت وتجلت. فبخلاف الفنان ـ المناضل «خالد» والكاتبة المثقفة «أحلام» فى الرواية السابقة، لايزال هذا الفرد ـ الفنان المرهف قادراً على الحب والخلق الإبداعى معاً، من هذا المنظور المتفائل و«المقاوم»، وإن كان جسده هو الآخر لم ينس ولا يمكن أن ينسى عذاباته وجراحه، وهذا ما يتضح ويتحقق فى سياق الرحلة ذاتها، حيث يتعرف الراوى الكاتب «تانيا» تلك الفتاة الروسية التى تجذبه بقدر ما تنجذب إليه، برغم أنها مثله تعانى من حضور السلطة المتمثلة فى جماعتها الوطنية ـ الثقافية التى تعمل فى مشروع السد، ويبدو أنها مراقبة فى كل تحركاتها وعلاقاتها. كما تلح عليه الرواية فى أكثر من موضع. فعبر هذه العلاقة البين ـ ذاتية، التى تتميز حسب رولان بارت، بكونها أكثر رهافة وعمقاً من العلاقات الفردية فى السياقات الاجتماعية العادية[٣٤] يلتقى الشخصان/ الجسدان لقاء محبة وحاجة متبادلة لا يصرح بها النص إلا فى سياق مراوغ يوحى بأجواء التوتر والعنف والرعب، بقدر ما يوحى

بقدرة الجسد الإنساني والجسد الكتابي على التمرد والنجاح في تجاوز أزماته حيثما تغلبت إرادة الحياة على الفرد وحررته من مخاوفه.

ومما يدل على أهمية هذه العلاقة والأبعاد الدلالية المنبثقة عنها، أنها ترد في ذلك المقطع الذي يشكل نواة وقلب المتن الروائي، ويسرد كجملة واحدة تمتد في ثلاث عشرة صفحة دونما نقاط توقف أو علامات فاصلة، ويتم فيها اختزال وتكثيف الحكايات والأخبار والمشاهد والأحداث في النص كله. فهذا المقطع أو الجملة هو ذاته أقرب ما يكون إلى «خطاب الجسد»، إذ يكون في أقصى تجليات طاقته التعبيرية متحرراً من كل الرقابات ومتمرداً على أعراف القول والكتابة، فيحكي ويتذكر ويحاور ويحلم ويهذي بعذابه وفرحه وحزنه وقلقه ووجعه ولذته.. إنه ذلك الجسد النيتشوي ـ المتعدد بشكل مطلق ـ الذي هو وحده القادر على تأويل وتمثيل جسد ـ نص العالم بما أنه إرادة وطاقة حيوية ـ غريزية متدفقة خلاقة هي ذاتها «العقل الكبير» الذي لا يمثل الفكر والروح والضمير والوعي سوى قشرته الهشة أو «عقله الصغير»[٣٥]. لنقرأ هذا المقطع القصير على أنه عينة من ذلك المقطع ولكن أيضًا بوصفه عتبة انتقال إلى الفقرة الختامية من هذه المقاربة:

.. مصر الممتدة من أدناها إلى أقصاها مجموعة من القرى المظلمة ترتعش في جنباتها ذؤابات مصابيح الزيت والمدن المتشابهة بسجونها التي تقع عليها أشعة الشمس في نفس الاتجاه وتتسلل إلى زنازينها في نفس الموعد دون أن تفلح في تبديد البرد الجاثم وعبثًا حاولت أن أبعث الدفء إلى شفتيها وقالت إنها خائفة فأطفأنا النور ووقفنا في الظلام ننصت إلى أصوات الشارع وميزت ضحكة ياكونوف وقالت إنه عائد ولاشك من اجتماع متأخر بحثت فيه مشاكل الحقن في النواة الذي كان من عشر سنوات يعتبر أعجوبة تداني ذلك العمل من أعمال الخلق الذي لابد فيه من الطعنة الاختراق النبض المتوتر الحفر إلى أعلى نحو قمة جبارة من الامتلاك الكامل فعل الحب نفسه الجماع بين النماذج الذهنية والأشكال الكامنة في الصخر (ص ٦٥).

فكل علاقة بين المصريين والروس مراقبة من قبل ممثلي ورموز السلطتين المشتركتين في مظهرهما البوليسي القمعي وهي بين الراوي وتانيا في حكم «الممنوع»؛ إذ إن اكتشافها يعني معاقبة الفتاة الروسية بالطرد من مصر، وربما من العمل لاحقًا. ورغم كل هذه الرقابات الرسمية تحقق علاقات الحب وتعبر عن ذاتها في سياق هذا الخطاب الذي له كل سمات الخطاب الحلمي الهذياني، وفي الوقت نفسه يحتفظ بسماته الواقعية التوثيقية بما أنه استعادة مكثفة لمقاطع من «نص الرحلة» ومن «نص الذاكرة» ومن «نص القراءة» أو «نص العين» كما أوضحناه من قبل. هكذا، يتحول الحب إلى فعل إنجاز خلاق، سواء في سياق علاقات الرجل والمرأة، أو في سياق علاقات الفنان بالمادة الخام أو في سياق علاقات الإنسان بما حوله من أشياء العالم وكائناته، وهذا ما يميز الرؤية الفنية والموقف الفكري في هذه الكتابة، وإن كان لا ينفي طابعها المأساوي لما سنعرض له في الفقرة التالية.

(٧) اختلافات وتشاكلات:

في هذا المقطع، كما في مقاطع عديدة غيره، تتحول عناصر الطبيعة إلى جسد حي في كل مرة تحدث فيها المجابهة مع التقنية الحديثة التي تحول هي ذاتها إلى كينونة حية غاية في القوة والإنجازية. فـ «الكائن التقني» يحاول تحويل «الكائن الطبيعي» في سياق مشروع السد العالي، مثلما يحاول الفنان تحويل المادة ـ العنصر الحي إلى عمل فني. والفارق الوحيد بينهما أن علاقة الرهافة والمحبة في سياق المشروع الجمالي تختفي ـ هنا ـ كليًا لصالح علاقة القوة والدراية المعرفية فحسب، وهذا ما يفسر عدم تعاطف الراوي مع مشروع السد، مشروع السلطة، وإن أعجب بعظمته من حيث هو إنجاز تقني باهر.

لكن ما يميز هذا الجسد الطبيعي عنه في رواية الكوني أن مرجعيتي التمثيل وبنيتي خطابه السردي ـ الجمالي

مختلفتان كلياً، بل متعارضتان تمام التعارض. فالطبيعة عند الكوني هي - كما رأينا - جزء من جسد كوني تغلفه القداسة من منظور تلك التصورات الأسطورية والممارسات الطقوسية التي تهيمن على كل شئ في حياة إنسان قريب جداً من ذاكرته الأولى في الصحراء «وطن الرؤى السماوية» بامتياز(٣٦).

أما عند صنع الله إبراهيم فالرؤية الواقعية تحل محل الأساطير، والتقنية العلمية، لا القوى الغيبية، هي ما يحكم ويوجه عمليات تحويل الطبيعة، وخطاب التمثيل لا يخفى سماته ووظائفه الاستعارية - الكنائية لأن اللغة الجمالية ذاتها قد «تعلمنت» عنده كما عند مايكل أنجلو، كما يشير إليه رولان بارت في فقرة سابقة. وإذا كانت تمثيلات الكوني لهذا الجسد مترعة بمشاعر الحنين إلى هذا العالم الأصلي وهو على وشك الانقراض، نتيجة لانتمائه العميق إليه، فإن تمثيلات صنع الله إبراهيم لا تعبر عن أي حنين إلى هذا العالم التقليدي الذي اكتشفته الذات بالصدفة وتعاطف معه في سياق نفورها من العنف واندهاشها من فعالية التقنية التي تعيد تشكيله، وهذا مما يعزز مظاهر الاختلاف بين الكتابتين والكاتبين. إنها تمثيلات تتموضع في حاضر الحداثة وتعبيراتها «حديثة بشكل مطلق»، كما كان يبشر به «أو ينذر به» بودلير. وكل أشكال القلق والتصدع التي يعانيها الإنسان والطبيعة لا تبرر أو تولد أي حنين للماضي الذي يتحول - هنا - إلى موضوع للتعرف والتأمل والاستلهام فحسب. فمشروع السد العالي الراهن يذكر الراوي - الكاتب بمشاريع سابقة عظيمة وباهرة، شكلياً أو جمالياً، كالمعابد والأهرامات، فهي دليل عظمة الإنسان وطاقاته الخلاقة أولاً وبعد كل شئ، ومن هنا قدرتها الفائقة على تجسيد آثار عنف السلطة وجبروتها، من جهة، وكشف وتعرية هذا العنف وإدانته، من جهة أخرى.

وباختصار، يمكن القول إن متن - جسد الكتابة عند الكوني يعبر عن نهايات الجسد الطبيعي - الكوني المقدس، فيما هو عند صنع الله إبراهيم التعبير والتجسيد الأمثل لتجليات «جسد الحداثة» الذي فصله وميزه الوعي العلمي عن الطبيعة، وعن المجتمع وحتى عن الذات أو الشخص. إننا أمام علاقات قطيعة بين ذلك الجسد الميتافيزيقي الغائب أو المغيب في جسد الكون، وهذا «الجسد - الشئ» الذي لا يعادل وعي الفرد بحضوره وحقه في امتلاكه، وحريته في اختيار شجرة أنسابه بعيداً عن أية ذاكرة جماعية إلا إحساسه الفاجع بيتمه وهشاشته؛ إذ يتحول إلى موضوع عنف السلطة وتقنيات سيطرتها على مجمل الفضاء الذي يتحرك فيه. نعم قد تكون الحداثة «قد» اختصرت قارة الجسد أو «دمرتها»، لكن المؤكد أنها حررت الجسد والذات الفردية من توهماتها، وهذا ما تعبر عنه الروايتان، وإن بصيغ مختلفة ومن منظورين متقابلين(٣٧).

أما في كتابة أحلام مستغانمي، فإن تمثيلات الجسد في مجملها تكشف أن عمليات الانفصال والتمايز لا تزال في تلك اللحظة الحرجة والمتوترة والعنيفة التي تشوه جسد الفرد، المذكر أو المؤنث، مثلما تشوه جسد المجتمع وجسد الثقافة، وكأن حروب التمثيلات الخطابية، الأدبية وغيرها، هي الامتداد الحقيقي والمجازي لحروب الواقع التي تغذيها المصالح الراهنة وتبررها الذاكرة التاريخية القصيرة والطويلة. فالفضاء وسكانه مسكونون بأسماء وأرواح وحكايات الآباء والأسلاف من «سي الطاهر» إلى «طارق بن زياد»، ومن «ابن باديس» إلى «سيدي محمد الغراب»، وسلطاتهم هي ما يؤسس للذاكرة الثقافية الجماعية التي تهيمن على المصائر والعلاقات، خصوصاً في مثل هذه الوضعيات المتأزمة بأكثر من معنى والمأساوية في أكثر من مستوى، كما لاحظنا من قبل. وبرغم أن هذه الذاكرة هي ذاكرة رجال في المقام الأول، وأن المرأة - جسداً وكينونة وهوية - هي الأكثر معاناة وغياباً، فإن هذه المعاناة مسكوت عنها أو مؤجلة مثلها مثل مشاريع ذلك «الحب القادم» الذي تتحدث عنه قصائد شاعر فلسطيني هو ذاته منشغل عن معاناته الفردية بمعاناة جماعية تهدد كل شئ. من هنا، لا غرابة أن تكون لعبة كتابتها هي ذاتها محاولة للنسيان والتذكر وممارسة للقتل الرمزي لصورة وسلطة «الرجل»، سواء كان «الأب» أو «الحبيب»، وللاحتفال بهذه الصورة تحديداً وكأن الذات الكاتبة تكتب من النقطة وفي اللحظة الحرجة التي تتلاقى وتتقاطع عندها

كل التوترات المأساوية، ولا أمل فى الخلاص إلا بالفن وفى مجاله.

إننا لا نكاد نعثر فى سياق الرواية العربية على تجربة فى عمق وشمولية و«خصوصية» تجربة الكتابة عند الكونى؛ هذه التجربة التى تبدو من الغرابة كأنها قادمة من فضاءات زمنية ـ مكانية جديدة ومختلفة عن فضاءات الثقافة العربية، رغم أنها هى ذاتها ربما تذكرنا بأن ثقافتنا العربية «ثقافة صحراء» فى جذورها، وبأن هذا الجسد الأسطورى الخرافى هو الجسد الأكثر انتشاراً فى بيئاتنا الشعبية إلى الآن. ربما نجد فى بعض كتابات يحيى الطاهر عبد الله ومحمد مستجاب وإميل حبيبى والطيب صالح حواراً خلاقًا مع هذه البيئات تحديداً، لكن كتابة الكونى تظل متفردة بسعة الرؤية وشموليتها الإنسانية، كما أشرنا إليه من قبل[٣٨].

أما رواية أحلام مستغانمى فلاشك أنها لا أكثر من عينة، متميزة حقًا فى المستوى الجمالى، لتلك الكتابات المنبثقة عن ذلك المغرب الممزق، أو ذلك المغرب المزدوج ـ المتعدد كما يسميه الخطيبى، الذى لا يزال يعبر عن عذاباته وأحلامه بأكثر من لغة. ولعل إشكاله العام لا يتمثل فى ازدواجية أو تعددية لغته وثقافته وذاكرته بقدر ما يكمن فى عجز نخبه المتنفذة عن تحويل هذه المكونات إلى عناصر متصالحة متحاورة مع ذاتها، وآخرها بعيداً عن سطوة الماضى القريب أو البعيد. إننا لا نجد فى هذه الرواية إلحاحًا قويًا على الحضور الإيجابى للمرأة من حيث هى جسد وكينونة وهوية مختلفة، مثلما نجده فى بعض الروايات التى كتبها «رجال» أمثال «رشيد بو جدرة» أو «الطاهر بن جلون» على سبيل المثال. لكن غيابها أو تغييبها من المشهد هو ذاته من أقوى الشواهد على خرابه وتشوهه كما تشهد به هذه الكتابة التى تسعى إلى تحويله إلى مشهد خراب جميل.. كأن الكاتبة، كأية ذات فردية خلاقة، لا تحسن أفضل من الحلم وتشكيله لتتسامى على مشاهد الخراب والعنف العام وعلى معاناتها الخاص بوصفها امرأة فى مثل هذا المشهد الخرب المرعب.

كـذلك رواية صنع الله إبراهيم ليست سوى عينة أخرى من الكتابة الروائية العربية التى تتمحور حول عنف السلطة الذى اتخذ أشكالاً مرعبة حقًا، كسحل الأجساد وتذويبها بالأحماض الحارقة وضربها حتى الموت. وغير ذلك مما تحكيه هذه الرواية وروايات أخرى لعبد الرحمن منيف وجمال الغيطانى وشريف حتاتة ولكثيرين من الكتاب الموزعين بين المنافى أو بين فضاءات التوتر والعنف من «الجحيم إلى الخليج» ومن «المحيط إلى الجحيم»، كما تعبر عنه تلك الصيغة الشعرية الشهيرة لمحمود درويش[٣٩].

من هذا المنظور، نعتقد أن هذه الروايات فى مجملها ليست سوى عينة من خطاب تلك النخب الواعية بذاتها وعالمها والساعية إلى ممارسة حق وحرية التصرف بطاقاتها ومصائرها، نتيجة هذا الوعى الحديث، تحديداً، لكنها لا تزال أقلية محدودة الأثر والتأثير حتى فى عصر ثورة الاتصالات وتفجر الصور والمعلومات أو عصر ثورة الجسد وحقوق الإنسان الفرد والمواطن. والأكثر مأسوية من هذه الوضعية «الأقلية» أن هذه النخبة محاصرة ومهددة فى جسدها وإبداعها ومعرفتها سواء من قبل الجسد الجماعى التقليدى القلق من حداثة لا يعرف منها إلا صورها، أو من قبل السلطات الرسمية التى تمارس القمع، الإخضاع، وفق آخر التقنيات وأحدث الأساليب؛ ومن هنا تمزق وعيها وشقائه.

(٨) خاتمة وتساؤلات:

لاشك أن الناظم المشترك لكل هذه الكتابات وأجسادها يتمثل فى هذا البعد الدلالى المأسوى الذى يتخذ فى كل نموذج مظاهر خاصة خصوصية مبرراته وأسبابه فى الكتابة وفى الفضاء الذى تحيل إليه وتحاوره وتحاول إعادة تشكيل صوره وعلاماته من هذا المنظور التراجيدى تحديداً. وإذا كنا لا نجد فى أى من هذه النماذج خطابات أدبية ـ فلسفية معمقة عن الجسد الجميل والجسد السعيد والجسد المرح الساخر ـ كما فى كتابات تورنييه وتوماس مان وكونديرا، على سبيل التمثيل لا الحصر ـ فما ذلك فى اعتقادنا إلا لهيمنة هذا البعد التراجيدى على ثقافة كاملة للتصدعات والانكسارات العنيفة وهى تتحول من تقليديتها إلى حداثة العصر الكونى الراهن. فى مثل هذه الوضعية التاريخية ـ الحضارية لابد أن يطال التصدع والانكسار كل

ذات وكل جسد، بدءاً من ذلك الراعى البدوى المنعزل فى صحراء الجغرافيا وصحراء التاريخ، وانتهاء بذلك المثقف المناضل الذى يعانى شقاء العيش فى المنفى محاولاً إنقاذ ما تبقى له من طاقات الحياة وطاقات الإبداع.

فضغوط الحداثة لا تزداد على المجتمع حتى يتحول أغلب أفراده إلى الماضى الذى يشكل الملجأ الأمثل من حداثة صادمة، وتزداد غرابة وتوحشاً؛ إذ تتحول إلى أداة مراقبة وقمع فى يد السلطة بمختلف أشكالها وتسمياتها. أما تلك التصورات الشعرية ـ الميثولوچية التى تؤثث ذاكرة ثقافية كاملة، فقد تحقق بعض العزاء وبعض الراحة وبعض الخلاص، لكنها تظل دليل نكوص إلى تلك الوضعيات العتيقة التى يكون فيها للجسد الغائب والميت والمتخيل تلك الهيمنة على الجسد الحاضر والحى والمرئى ـ الواقعى. وتبلغ الدلالة المأساوية ذروتها حين يتعلق الأمر بجسد المرأة الذى تكشف تمثيلاته كيف يتحول جسد ـ بيت الكائن إلى فضاء مزين ومزخرف من الخارج لكنه يبقى من الداخل فضاءً خرباً مسكوناً بأرواح الأسلاف التى تحتله ولا تبتعد عنه إلا لتراقب ملابسه وطعامه وشرابه وكلماته وعلاقاته، مرة تعده بالنعيم المقيم لأنه استسلم وخضع ومرات تهدده بالعذاب العاجل والآجل لأنه عصى وتمرد ورفض وغامر باتجاه حريته!.

لقد لاحظنا أن هذه الكتابات تشير، مثلها مثل إنجازات إبداعية ومعرفية أخرى، إلى عنف التحولات وتشارك فى تأويل انعكاساتها من ذلك المنظور التراچيدى الذى قد يدفع بالذات الكاتبة إلى تبرير المزيد من أشكال العقوق والتمرد والتضحية، مثلما قد يدفع بها إلى تبرير المزيد من أشكال الهروب إلى الماضى والاحتماء برموز الذاكرة الجماعية، خصوصاً فى سياق مواجهة الآخر وحداثته.

لكن المؤكد أنها تتجاوز أى تبرير بما أنها إنجازات إبداعية خلاقة ستبقى دالاً جماليًا يدل على وجاهة ـ وجدوى ـ البحث عن خلاص ما. عن خلاص لا يسمى، مثله ذلك الحلم ـ الجسد الحيوى الذى يبرر الوجود ويحرر الطاقة ويغذى الإبداع لتستمر إرادة الحياة فى الحياة ذاتها. فعلى الرغم من أن الذات الكاتبة تكتب عن مشاهد الخراب والعنف وهى تتوقع فى أية لحظة أن تقع ضحية لبحثها وحلمها وكتابتها، فإنها تظل تتمسك بهذا الحلم/ الجسد وتغوينا به وكأنه حلمنا ـ جسدنا المشترك. نعم.. من لا يقلق من أحلامه ومن كلامه ومن كتابته ومن جسده على جسده؟! لكن من يطيق حياة أو موتاً دون حكايات جميلة تحتفل بهذا الجسد الإنسانى الواحد المتعدد المرهف، الهش والجميل تحديداً؟ ثم هل هناك أجمل من حكاية الذات الخاصة عن جسدها الخاص؟!

وقبل أن نقف فى موقف التساؤل هذا. نؤكد ـ مجدداً ـ على أن هذا البحث النقدى يظل ناقصاً وأولياً بحكم محدودية المجال النصى، وبحكم الاتساع المفرط فى ميدان بحث جديد معتم وإشكالى لايزال ينتظر جهود و«تضحيات» الباحثين والباحثات، ومن مختلف التخصصات فى العلوم الإنسانية، لتقصيه كما ينبغى.

هوامش وملاحظات:

(١) **نزيف الحجر**، دار التنوير، ط ٣، بيروت، ١٩٩٢.
ـ **ذاكرة الجسد**، دار الآداب، بيروت ١٩٩٣.
ـ **نجمة أغسطس**، دار الثقافة الجديدة، ط ٢، القاهرة ١٩٧٦.

(٢) كثيرة جداً الكتابات فى اللغات الأجنبية عن الجسد كما يمكن للعلوم الإنسانية أن تقاربه وتتفهمه، ونكتفى ـ هنا ـ بالإشارة إلى كتاب: داڤيد لوبروتون **أنثروبولوچيا الجسد والحداثة**، ترجمة محمد صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ١٤١٣/ ١٩٩٣. أما فى اللغة العربية فهذا النمط من الكتابات نادر أو غير موجود، وهذا دليل على أن وعينا بالجسد لايزال فى بداياته الملتبسة.

(٣) يقول لوبروتون «إن اكتشاف الجسد كمفهوم يتضمن تغيراً فى وضع الإنسان» انظر **انثروبولوچيا الجسد**، ص ٧٥.

(٤) لاشك أن هذه الملاحظة تنسجم مع ما ورده فى الملاحظة الأولى لأن كل الكتابات عن هذا الجسد الأنثوى ترد فى سياق «حركة تحرير المرأة» أو «النقد النسوى» أو «نقد الإيديولوچيا الأبوية» فى الثقافة العربية وبالتالى، فإنها ذات أهمية محدودة بالنسبة إلينا فى

المقاربة الراهنة. انظر على سبيل المثال لا الحصر:

جورج طرابيشى، **شرق وغرب رجولة وأنوثة**، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٨.

عبد الله الغذامى، **المرأة واللغة**، المركز الثقافى العربى، بيروت، الدار البيضاء ١٩٩٥.

مجموعة من الباحثات والباحثين، **الجسد الأنثوى**، سلسلة «مقاربات»، الفنك، الدار البيضاء، ١٩٩١.

(٥) لاشك أن **مدن الملح** متميزة فى سياق تجربة عبد الرحمن منيف لكن آفتها الكبرى تتمثل فى نزعة الاختزال والتبسيط لعالم الصحراء وتحولاته نتيجة الموقف الإيديولوجى المسبق تحديداً للكاتب.

(٦) تهدى الكاتبة كتابتها أيضاً إلى روح أبيها الذى لم يحسن القراءة بالعربية أملاً فى أن يجد «هناك» من يقرأها له، خصوصاً وأنها روايته بمعنى ما كما تقول الكاتبة فى الإهداء (ص ٥)، وهذا الإهداء يكشف كم هى حاضرة إشكالية الآخر الفرنسى حتى بعد رحيله.

(٧) لعل **ثلاثية** نجيب محفوظ تمثل ذروة هذه الرواية القاهرية، لكن كتابات يحى حقى وإحسان عبد القدوس وصنع الله إبراهيم وجمال الغيطانى وغيرهم هى جزء من هذه الرواية العامة. فيما يخص التحولات فى المستوى الفكرى انظر: ألبرت حورانى، **تاريخ الفكر العربى فى عصر النهضة**.

(٨) M. Tournier, La Goutte d'or Gallimard, Paris: 1985

(٩) انظر النص الملحق بمتن الرواية أعلاه (ص٢٦١)، حيث يعبر الكاتب عن إعجابه الشديد بالصحراء والثقافة الإسلامية والخط العربى، أما ما كتبه جيل ديلوز عنه فهو ملحق بروايته المعروفة **جمعة أو تخوم المحيط الهادئ**، وكلا الروايتين لم تترجما إلى العربية، فيما أعلم، رغم أهميتها القصوى من هذا المنظور.

(١٠) انظر مقالة إدوارد سعيد تأملات فى المنفى، مجلة **الكرمل**، العدد ١٢، ١٩٨٣، ص ١٧، وهى من أعمق ما كتب عن أدب المنفى بشكل عام.

(١١) حينما نراجع مجموعته القصصية **الخروج الأول إلى وطن الرؤى السماوية** سنلاحظ أن كل الروايات اللاحقة التى كتبها الكونى لا أكثر من تنمية للتيمات والحكايات ذاتها، ولعل هذا مصدر الإحساس بالتكرارية، وربما بالتشبع الجمالى، بعد قراءة عدد من هذه الروايات، ورغم تميزها الشكلى وعمقها وشموليتها الدلالية للدهشة والإعجاب حقاً.

(١٢) هذه النصوص مأخوذة من الكتب المقدسة وكتابات النفرى وهيرودوت وسوفوكليس وأوفيدوس وهنرى لوت، وفى المتن إشارات صريحة إلى «الزن» وغيرها من الفلسفات الشرق ـ آسيوية مما يدل على سعة رؤية الكاتب وعمقها.

(١٣) رغم أهمية البعد الصوفى فى كل كتابات الكونى، كما تلح عليه فريال جبورى غزول فى إحدى دراساتها عن هذه الرواية وروايات مغاربية أخرى، فإن هذه الكتابة الماكرة كثيراً ما تكشف عن التصورات الميتافيزيقية المهيمنة فى سطح النص فحسب، ولعل مفاهيم «الواقعية السحرية» أو «الغرائبية» هو الأكثر ملاءمة لهذه الكتابة.

(١٤) هناك إلحاح واضح على عمق الجذر التراجيدى فى الحياة الإنسانية، وفى المرجعيات الدينية كما فى المرجعيات الخرافية السابقة عليها، لكن الكاتب يرى فيه جزءاً من شروط الوعى بالحياة، ولذا فهو ليس سلبياً بالضرورة كما يكشفه هذا النص ذاته فى نهاياته.

(١٥) تمثل شخصية الأمريكى جون باركر الحداثة التقنية لكن الكاتب يحرص على عدم اختزالها وتنميطها، ولذا كشف عن تعلقها بالفلسفات الشرقية وبالتصوف الإسلامى تحديداً.

(١٦) لعل روايات الكونى من أكثر لروايات العربية تذكيراً بتلك الروايات الحوارية «الناقصة» أو «المفتوحة» أو «غير المكتملة» التى يرى باختين أن روايات دستويفسكى خير ما يمثلها. انظر : **شعرية دستويفسكى** ترجمة جميل نصيف التكريتى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، (ص ٤٤) وما بعدها.

(١٧) مفهوم «الكاتب المتخيل» هنا يختلف عن مفهوم «المؤلف الضمنى» لأنه مما يصرح به ضمن لعبة الكتابة، ولعله يستحق دراسة نظرية خاصة لأنه موجود فى العديد من الروايات منذ **دون كيخوته إلى ذاكرة الجسد**!

(١٨) هذا ما يدل عليه قول الطبيب لخالد «**قد لا تحتاج بعد اليوم**» (ص ٦١) لكن الكتابة تكشف أن جرح هذه الشخصية أعمق وأخطر مما يفكر فيه هذا الطبيب «الأجنبى»!

(١٩) يتكرر الإلحاح على إعجاب الكاتبة بشخصية زوربا فى كتابه كازانتزاكى وفى الفيلم السينمائى الشهير، وفى المقطوعة الموسيقية عن هذه الشخصية التى تجمع بين الوعى بتراجيدية العلم والإحساس بعبثية والقدرة على السخرية منه. (انظر مثلاً ص ٣٩٣ من الرواية).

(٢٠) فى **المرأة واللغة**، مرجع سابق، لا يصرح الناقد بهذه المرجعية، إما لأنها أوضح من أن يصرح بها وإما لأنه لم يحب التصريح بها لأسباب تداولية ورقابية كما ألمحنا إليه فى قراءة خاصة.

(٢١) **أنثروبولوجيا الجسد**.. ص ٦٦ وما بعدها.

(٢٢) **أنثروبولوجيا الجسد**.. ص ٤٩.

(٢٣) R. Barthes, :Le Corps Encore, **Critique**, Paris: no, 423--424, 1982, p. 653

(٢٤) يتكرر مشهد «الصدمة» لاكتشاف الجسد العارى، صورة كان أو حقيقة، فى الكثير من الروايات العربية التى تحكى قصة رحلة بالغرب كما حاولنا تحليله فى أطروحتنا بعنوان: **صورة الغرب فى الرواية العربية** بالفرنسية، غير مطبوعة، انظر خاصة ص ٣٤٣ وما بعدها (نوقشت عام ١٩٨٩، بقسم الأدب العام والمقارن، السوربون الجديدة ـ باريس الثالثة).

(٢٥) نجاة الرازى، **الجسد الأنثوى المرأة العلاقة بالجسد**، ص ٣٣ وما بعدها، حيث تصف الباحثة عملية «التثقيف» هذه بأنه «شكل من أشكال القمع النفسى» الذى يوهم المرأة لاحقًا بأنه «لاحق لها فى الجنس» أصلاً!.

(٢٦) نعتقد أن الكبت العنيف لجسد المرأة هو من بين أسباب التحلل فى العديد من البيئات المدينية الحديثة، وكأنه شكل من أشكال الانتقام بالجسد الخاص من «الجسد العام» رغم أنه يظل انحلالاً وليس «حرية» بالمعنى الإيجابى لمفهوم الحرية.

(٢٧) **المرأة والعلاقة بالجسد**، حيث تقول إحدى الفتيات: «الحمد لله أن العلم أتانا بالحل فالعذرية الاصطناعية أصبحت فى متناول كل الفتيات» (ص ٤٤).

(٢٨) نعتقد أن التركيز على البعد المزدوج لهذا الاختزال السلبى مما يخفف من رد الفعل «الذكورى» فضلاً عن كونه الأقرب إلى الطرح العلمى الأعمق والأكثر إقناعًا من الطرح الإيديولوجى.. النسوى حصراً.

(٢٩) لعل قصص يوسف إدريس من أقوى ما يعبر عن هذه النزعة إلى تحرر الجسد الفردى وقصص إحسان عبد القدوس من أكثر شفافية، أما «الرقص الشرقى» فهو الأكثر «مباشرة» فى التعبير عن هذه سواء تم فى الظاهر والعلن، أو فى سرية فضاءات الحياة الخاصة.

(٣٠) فى هذه الرواية كما فى رواياته يحرص صنع الله إبراهيم على التوثيق، كأن الكتابة الروائية كتابة معرفية فى جزء منها.

(٣١) هذه الجماعة السياسية تنتمى إلى الحزب الشيوعى، لكن الكتابة عن معاناة السجناء من كل الفئات والأعمار (انظر مثلاً ص ٥٤).

(٣٢) الرواية، ص ٢٨٦ ـ ٢٨٧.

(٣٣) إننا هنا أمام تلك الرؤية الجمالية الدنيوية أو الواقعية التى بدأت تهيمن على الفنون والثقافة فى أوروبا منذ بدايات عصر النهضة ما يشير إليه لوبرتون ورولان بارت وغيرهما.

(٣٤) **Critique**. p 654.

(٣٥) توفيق صويلحى، **الوعى الجسدى لدى نيتشه**، الحياة الثقافية، السنة ٢٢، العدد ٨٦، يونيو ١٩٩٧، ص ٣٥.

(٣٦) العبارة بين الأقواس من عنوان مجموعة قصص قصيرة للكونى، وهو قد اقتبسها من رواية روبرت موزيل الشهيرة: **الإنسان بدون خصال**، المجموعة صادرة عن دار التنوير بيروت ١٩٩٢.

(٣٧) نعتقد أن رأى لوبروتون هذا لا ينطوى على حكم قيمى مطلق على جسد الحداثة وإن تضمن نقداً مشروعًا لمظاهر استلابه وتشيؤ فى السياق الثقافى «الرأسمالى ـ الاستهلاكى» تحديداً..

(٣٨) لاشك أن كتابات هؤلاء الكتاب من أجل النصوص السردية العربية الحديثة، وبالتالى فإن رأينا هذا يظل رأيًا خاصًا تبرره هذه القراءة فحسب.

(٣٩) هذا النمط من الروايات أصبح يشكل تياراً مهمًا فى الرواية العربية يسميه البعض «رواية السجن السياسى»، وقد عرضت له الكثير من الكتابات النقدية التى يضيق المجال عن ذكرها. انظر عن **نجمة أغسطس** تحديداً، محمود أمين العالم، **ثلاثية الرفض والهزيمة**، دار المستقبل العربى، القاهرة ١٩٨٥م.



الرؤية المأساوية فى الرواية العراقية المحاصرة

على عباس علوان*

ـ ١ ـ

يتساءل المثقف العربى عن هذا الذى يحدث للإنسان العراقى وسط هذه الكارثة المأساوية المستمرة التى يعيشها هذا الإنسان منذ عام ١٩٩٠ إلى الآن؛ محاصر من كل الجهات، يتآكله الجوع والرعب والموت ويسحقه الظلم بكل أنواعه، ويدمره العذاب اليومى الدائم وهو يرى قوافل الموت وشواخص الجريمة المستمرة على كل الأصعدة فى حياته. وسط هذا الركام الهائل من الآلام الإنسانية، يتساءل المثقف البعيد عن التراجيديا العراقية:

كيف استطاع الروائى العراقى، وهو يعيش مأساته، أن يقدم نتاجه الفنى؟ وما الرؤية التى ينطلق منها لمعاينة هذا العالم والنظر إليه؟ وكيف تعامل مع هذا الواقع المشوه المرير؟ وكيف قدم شخصياته الروائية وهو يرسمها ويحركها على الورق فى لعبة الكتابة؟

وإذا ما افترضنا فى الأساس أن الفنان هو شاهد عصره الأمين وهو يقف على نهايات القرن العشرين، وهى فرضية صحيحة: فإن الروائى العراقى، فى سنوات الكارثة، قد ارتطم هو ووعيه وخياله، بهذا الوجود ومفردات هذا العالم المرعب الذى نراه. وفى هذا الارتطام كان يحاول أن يجيب عن أسئلة كثيرة جداً تحاصره وترهقه وهو يتحرك بتحرك هذا الواقع المعيش. هذا الفنان المتسلح بحدة الوعى والشعور العالى بالمسؤولية الجماعية قبل المسؤولية الفردية.

وإذا كان الفنان والراوية الشعبى القديم استطاع أن يخلق حكاياته وأساطيره ورموزه ويطمئن إليها وإلى الإجابات التى قدمتها من خلال شخصياته البطولية والإلهية ويسعد بتلك الإجابات التى قدمتها له تلك الأساطير وكل الميثولوجيا القديمة؛ فهل يقتنع الفنان العراقى، فى هذه المرحلة، بهذه السذاجة والبساطة وهو يشكل رؤيته لهذا العالم المعقد

* جامعة بغداد، العراق.

الغريب؟ ومن ثم الاطمئنان وهو يصور واقعه وشخصياته الروائية التى تمتلك هى الأخرى رؤيته المضمرة لهذا العالم؟

إن مصطلح «الشخصية» يختلف اختلافا كبيرا فى مجالات المسرح، وعلم النفس، والأدب؛ إذ إن كلمة الشخصية هى ترجمة للكلمة اللاتينية Persona وكانت تعنى «القناع» الذى يرتديه الممثلون اليونان فى احتفالاتهم وتمثيلياتهم لإخفاء معالم شخصياتهم الحقيقية (١)، وعن هذا المصطلح جاء المصطلح الإنجليزى Personality دالا على الشخصية. لكن مصطلح Persona صار يعنى مصطلحا أدبيا بمعنى (القناع الأدبى)؛ أى صار فى النقد الروائى يدل على الذات الفاعلة داخل العمل الأدبى، فتتخذ هذه «الذات» أوجها متعددة ربما كان الروائى نفسه أحد تلك الأوجه (٢).

أما علماء النفس فقد ذهبوا مذاهب شتى وهم يحاولون تحديد «مفهوم» الشخصية وأنماطها ومظاهرها وسلوكها وحركتها الفردية والجماعية وقسماتها الجسدية والنفسية وعقدها وطرق تفكيرها واستجابتها للدوافع والغرائز وردود أفعالها تجاه الأحداث والمحفزات والأخطار (٣)، لكن المهم فى الدراسات الأدبية أنها اتجهت لرصد الشخصية من زوايا ثلاث:

الأولى ـ الشخصية من الخارج ويركز الاهتمام على الجانب الفسيولوجى متضمنا الكيان المادى وجسد الشخصية ومظهرها العام وسلوكها المرئى.

الثانية ـ الشخصية من الداخل ويركز الاهتمام على الجانب النفسى وما يرافقه من مشاعر وعواطف وأحاسيس واتجاهات تفكير يقودها إلى السلوك الخارجى.

الثالثة ـ الشخصية فى وسطها الاجتماعى وحركتها داخل هذا الوسط ومدى فاعليتها أو خمولها والكيفية التى يحدث فيها انحراف السلوك أو تعديله نتيجة خبرتها فى الحياة من تجاربها المتعددة. وباختصار شديد، فقد اهتم النقد الأدبى بعالمها الخارجى وعالمها الداخلى وحركتها السلوكية فى الحياة.

وإذ يهتم النقد الأدبى بالشخصية فى الرواية بسبب أنها تكشف عن حقيقة كامنة فى دواخل الروائى الفنان ذاته، أى بما هى محاولة فى معرفة الذات من خلال الآخرين. ولما كان الروائى هو الأقدر على هتك الحجب فى شخصياته الروائية وعنها، فإن ذلك يعرفنا بحقيقة أنفسنا وحقيقة من نعايش وماذا نعايش؛ لأن الشخصية القصصية قد تتكون من مجموعة من الشخصيات الحقيقية التى يصادفها الروائى فى الحياة، ولذلك فهى جزء من الروائى نفسه (٤).

ولسنا فى معرض الحديث عن أهمية الشخصية فى البناء الروائى من حيث تلاحمها العضوى بسائر عناصر العمل الروائى من زمان ومكان وحدث وطرق سرد مختلفة ومدى قدرتها على تكثيف الإحساس بتلك العناصر، وإنما يهمنا أن نتحدث قبل كل هذا عن كونها الأداة الفاعلة لرؤية العالم وبوصفها نموذجاً فنياً ممثلاً للعقل الجمعى للجماعة التى ينتمى إليها الفنان ويعبر من خلالها عن رؤيته للعالم، وهذا الفنان هو أيضاً نموذج متقدم جداً لإدراك الكون والوجود.

وتكاد تكون الرواية العالمية بأشكالها التاريخية والنقدية والواقعية وحتى النفسية تؤكد أهمية الشخصية فى البناء الروائى وتضعها فى مقدمة اهتماماتها، بل تكاد بعض الروايات أن تشكل مايسمى برواية الشخصية (٥). وحتى جماعة «الرواية الجديدة» أمثال آلان روب جرييه وناتالى ساروت وميشيل بوتور وكلود سيمون الذين جعلوا الشخصية تساوى صفراً أو هى فى عصر التكنولوجيا مجرد رقم إزاء الآلة الحمقاء التى استعبدت الإنسان وحولته إلى أداة، هذا الإنكار للشخصية ودورها عند هؤلاء الكتاب ينطلق من دوافعهم التى تقرر أهميتها فى الرواية، فهم يعترفون ضمناً لا تصريحاً بأهميتها حين يجدونها أداة لكشف قيم العصر الذى أصبح فيه الإنسان مجرد رقم فى خضم الحياة (٦).

وإذا كان د. هـ. لورنس هو الذى قال قديماً «... وأنت لاتستطيع أن تخلق رواية من غير كائنات بشرية» (٧)، فإن لوسيان جولدمان قد أكد من جديد «بأن اختفاء الشخصية فى الرواية يشكل على هذا النحو «نظيراً صارماً» لاختفاء دور الفرد فى وظافة المجتمع الرأسمالى القائم على

التنظيم» [٨]، لكن المهم فى ذلك ما يحاوله الروائى نفسه حين يؤكد الشخصية أو يمحوها، أن لايبدو فردياً ذاتياً كما وضعه إدكارا درايدن بقوله:

الروائى فى القرن العشرين أنانى جداً، مأخوذ بكبرياء زائفة، وإن على الروائى أن يجد طريقاً للتخلص من (الذاتية) ... وأن يتعلم كيف يحول رؤياه الشخصية إلى ماهو عام [٩].

ومن المؤكد أن الشخصية فى الرواية «لاتنمو إلا من وحدات المعنى، إنها تصنع من الجمل التى تنطقها هى أو التى ينطقها الآخرون عنها» [١٠].

وبمعنى من المعانى، فإن العمل الأدبى ليس وثيقة اجتماعية أو تاريخية، ولاهو بلاغات دينية أو أوامر إرشادية وعظيمة أو تفكير ذهنى فلسفى صرف، إنما العمل الفنى هو نوع من «الوهم» و «لعبة» على الورق يصنعها الخيال الخلاق يتغير فيه العالم من خلال اللغة واللون والصوت [١١].

ويختلف دور الشخصية فى العمل الروائى بحسب رؤية كل مبدع للعالم والوجود وانطلاقاً من إيديولوجية يعتقدها ويطمئن إليها؛ وبالتالى فهى تنعكس بشكل من الأشكال فى صورة هذا الإنسان الذى يتحدث عنه ويحركها ويخلقه فى الشخصية التى يراها ممثلة لكل ذلك. لكن هذه الشخصية التى تمثل «الرؤية» ليست إلاجزءاً من أجزاء البناء الروائى كله، ترتبط بجملة علاقات إنسانية ووظيفية مع بقية العناصر الأخرى التى تكون علاقاتها بها علاقات عضوية وليست علاقات ميكانيكية.

ـ ٢ ـ

خلال السنوات السبع الماضية ١٩٩٠ ـ ١٩٩٧ صدرت فى العراق مجموعة من الروايات يقارب عددها الثلاثين [١٢]، وقد يبدو هذا الكم ـ غير الهين ـ من الروايات مثيراً للاهتمام، وأن يعجب القارئ المتابع لهذه الإصدارات وهى تحاول أن تمثل شيئاً من الفن وشيئاً من الواقع وشيئاً من رؤية العالم؛ أقول «شيئاً» لأن «المأساة» فى حجمها ودرجتها ونوعيتها أكبر من أن يستطيع كاتب بمفرده، وفى عمل فنى واحد أن يقدمها روائياً بكل أبعادها وعمقها وبربريتها. ولذلك، عمد بعض الروائيين إلى اعتماد مشروع روائى مستمر يدور حول الموضوعة المتعددة الوجوه كالذى فعله عبد الخالق الركابى فى ثلاثيته (الراووق) و(حين يحلق الباشق) و (سابع أيام الخلق)، وكالذى يطرحه طه حامد الشبيب فى رباعيته (إنه الجراد) و (الأبجدية الأولى) و (مأتم الوعى) و (السماء فوقها الأرض) [١٣].

وحيث يجد الروائى نفسه محاصراً بحجم المأساة وديمومتها ووحشيتها، فإنه يهرب إلى الماضى البعيد عن الواقع الحالى، كالذى فعله محمد شاكر السبع فى روايته (المقطورة) حيث حاول رصد الواقع العراقى فنياً فى حركة السنوات التى مهدت وسبقت وعايشت ثورة العراق فى تموز ١٩٥٨. ولذلك، فإنه لم يستطع أن يصور الواقع المأساوى الحاضر إلا من خلال إدانته له جملة وتفصيلاً، وإدانة المرحلة التاريخية والسياسية السابقة التى صنعت هذا الواقع المعيش الآن. وكأن الكاتب يريد أن يقول للحاضرين جميعاً «ذوقوا ما صنعته أيديكم فى الماضى»، لذا فهو يختتم روايته بنوع من النبوءة الممهدة للواقع الآن. فهو يقول على لسان «نعيم» بطلها المركزى جملة خطيرة وأساسية يختتم بها رواية المقطورة كلها:

رفع نظره إلى السماء. كانت غيوم بيضاء بحافات داكنة قد اشتعلت بضوء أحمر متوهج كالدم. كان نصف قرص الشمس تحت الأفق. قال ونظره مزروع فى الضوء الدامى للغيوم: كم من الزمن العصيب سيمر بنا [١٤].

ومر الزمن العصيب واستمر.. وقد تتخذ هذه الرؤية المأساوية شكلاً آخر من أشكال التعامل مع الواقع بماضيه البعيد أيضاً، وليس هذا الواقع المتحرك الآن كالذى جاءت عليه رواية مهدى عيسى الصقر (أشواق طائر الليل) التى كانت بعيدة عن هذه المرحلة، وكأنها تشكل السيرة الذاتية لمأساة الشاعر العراقى الكبير بدر شاكر السياب ومحنته فى هروبه وجوعه ومرضه. والسياب والروائى مهدى عيسى الصقر صديقان ينتميان إلى شريحة اجتماعية واحدة كونتها سنوات الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن، وقد جمعتهما الماركسية والمذهب الإيديولوجى الواحد وما يمثلانه من ثقافة وفكر وانتماء إلى شريحة البرجوازية الصغيرة المثقفة. لكن

الصقر كان يريد أن يثير موضوعة «المثقف الهارب من الوطن» وهو مكره وقد هاجمته الكوارث والمحن والأمراض وفساد الحكم والشرطة:

ـ لماذا تركت وطنك؟

سألته وهي تجلس بجوار سريره.

ـ قلت شعراً لم يعجب رجال الملك فطاردوني.

ـ ماذا قلت؟

ـ الكلمات وحدها لم تكن تعني الكثير، إنما الجو العام، حشود من الناس يعبرون عن غضبهم في شوارع بغداد والمدن الأخرى، كنت تحسين السخط في ذرات الغبار المتطايرة من تحت الأرجل!

رأت عينيه تومضان وهو يتذكر:

ـ كانت أياماً مليئة بالغضب وبالأحلام الكبيرة[15].

هذه هي الرؤية التي نفذ من خلالها الروائي ليصور حركة الماضي حين كان النضال ضد السلطة الملكية أمراً مشروعاً وبطولياً أيضاً! لكنه الآن صار «حلماً» من الأحلام.

أما الشاعر وشخصيته، فقد مثل «النهاية المأساوية الكاملة» بوصوله إلى الموت وهو في أعلى درجات الوعي، وبذلك فقد انحل إشكال الغربة وكل مشاعر الألم والحزن والمرض:

وقفت تتأمل وجهه ذاهلة. لحظة طويلة ظلت واقفة تنظر إلى الوجه المستكين. بدا وجهه خالياً من أي تعبير عن الحزن والألم، بدا كأنه يبتسم، تنهدت بارتياح من أجله، إذ أصبح ـ أخيراً ـ محصنا ضد الأذى. لن يعذبه صدود امرأة بعد الآن وبوسعه أيضاً أن يعود إلى وطنه دون خوف[16].

بهذه الجملة يختتم الصقر روايته، فليس للمثقف إلا النهاية المأساوية «الموت» ليعود جسداً ميتاً إلى وطنه متخلصاً من عذاباته الداخلية وأذى العالم وعدوانيته. ولكن إما أن يحقق كامل فرديته وأحلامه وأشواقه أو أن يترك ذلك كله ليموت (إما الشيء كله أو لاشيء) كما يقرر جولدمان[17].

وهكذا يكشف الصقر عن (رؤية) جيله كاملة، هذا الجيل المحاصر الآن، وهو يحلم بنضاله القديم، ولايستطيع بذروة وعيه أن يقبل هذا الواقع، إنه يرفضه ويدينه؛ وبذلك فإن جيل مهدي عيسى الصقر وبدر شاكر السياب هو جيل البياتي وبلند الحيدري وغائب طعمة فرمان وفؤاد التكرلي، من خلال (أشواق طائر الليل)، إنما يمثل العقل الجمعي لهذا الجيل ولايكشف عن وعي فردي للكاتب بالضرورة. وهكذا أسقط مهدي عيسى الصقر تجربة الماضي على الحاضر في محاولة تقديم الرؤية المأساوية للمثقف العراقي المغترب أو المحاصر.

أما ميسلون هادي في روايتها القصيرة جداً (العالم ناقصاً واحد)، فقد تعمدت سحب الماضي ودمجه في الحاضر مباشرة دون قطع أو ارتداد، فالعائلة المكونة من الأب والأم تفقد ابنها الطيار في الحرب العراقية الإيرانية. لكن شكوكاً تحوم حول تحقق وفاة الابن، فالأوراق الرسمية التي عثر عليها الأب فوق القبر تؤكد اسم الطيار الابن، لكن الملابس العسكرية الموضوعة على القبر أيضاً كانت غير ملابسه التي اعتادها، كما أن تشابها مع طيار آخر «يقال إنه في الأسر» في الملامح والشكل والرتبة كانت كلها محفزات لبقاء (الأمل) في أن يكون الأسير هو الابن وأن يكون الشهيد هو الآخر. وقد مرت سنوات ثلاث، وهاهي الأيام السوداء تعود، وأيام القصف المرعب لبغداد، كما كان في تلك الحرب المأساوية حرب الخليج الأولى، تعود في قصف حرب الخليج الثانية. وهاهي المأساة تتجدد في عيون الأم والأب:

الرتبة نفسها.. العمر نفسه.. والشكل نفسه أيضاً؟! ثم قال لها بصوت عال وهو يعيد الصورة:

ـ يرجع بالسلامة إن شاء الله.

ثم غادر الغرفة الباردة جدا على عجل ومضى إلى سيارته وهو يحس إحساسا غريبا وجارفا بأن

نمو الأحياء أخذ يتسارع أكثر فأكثر حتى أصبحوا جميعا أمواتا فى عينيه.. ثم تسارع أكثر حتى تساوى الجميع فى الموت ثم أكثر فأكثر حتى أردى بكل شئ إلى الفناء... وعندئذ أحس بأن انتزاع مزقة لحم من مملكة الأشلاء الأرضية هذه ليست شيئا بذى بال وأن تبادل المصائر لم يعد شيئاً ذا أهمية لأى من الاثنين (ابنه والطيار والشبيه الذى قيل إنه فى الأسر) وأن عليه أن لايعود إلى هذا البيت مرة أخرى ويطوى الموضوع بأكمله مرة أخيرة وإلى الأبد [١٨].

هذه مشاعر الأب، وهو يعيش فى حاضره استمرار المأساة، فقد ذهب الشهيد وانطوى الأمر، لكن المأساة تظل مأساة الناس والوطن تتجدد فى حرب جديدة وقصف جديد وخراب جديد:

ثلاثة وأربعون يوما من الغارات المتواصلة تبدو له الآن كأنها لم تحدث أو أنها قد حدثت ونسيها من شدة هولها أو أنها كانت ثلاثة وأربعين ليلة بنفس الهول والشدة فاختلطت عليه الليالى، ومع ذلك فعندما رفع زجاج النافذة بسبب الغبار ووقعت عيناه على عمال البناء وهم يقفون على الحافات الشاهقة التى نهضت من الخراب اختنق بذات الغصة التى خنقته صباح اليوم الأول من أيام الصيف... وبكى مرة أخرى... من الحزن فى المرة الأولى... ومن الحـــزن فى هذه المرة.. ومن القهر مرة أخرى.. وأخرى.. وأخرى. [١٩]

وقد يبدو المقطع الأخير فى الرواية باعثا على «الأمل» فى أن تنكشف حقيقة الموقف، وأن يعود الغائب من أهوال الحرب والأسر وأن يكون الأمر كله محض سوء فهم أو خطأ فى الأدلة أو فى الظروف، لكن ميسلون هادى تنهى آخر المقطع نهاية مروعة.. بالموت، النهاية المأساوية الكاملة، بالموت الذى ينتظر الجميع والقبر الذى فتح فمه فاغرا فى داخل الأب وفى أعماقه:

.. إذن، إذن لماذا افترض الرجل الذى سلم له سترة ابنه وبداخلها هويته وقرآنه وأوراقه بأنها تعود إلى الطيار الذى دفن وليس للطيار الآخر الذى أسر؟ وهكذا انبثق الخاطر فى رأى الأب من جديد.. وهكذا زلزلت هذه الفكرة كيانه مرة أخرى لتطبع لها موطئ قدم للأمل الحى الممكن.. هكذا انفتح القبر من جديد.. وسيظل هكذا فاغرا فمه فى رأس الأب إلى الأبد [٢٠].

بهذه الكلمات ينتهى النص، وبهذه الوسيلة يُسقط الروائى العراقى أحداث الماضى برؤيته المأساوية على الحاضر فتتطابق الرؤيتان، وبشكل حاسم ليس للأمل والحياة من جديد من بارقة أو إرهاص.

ـ ٣ ـ

وتتميز أربعة أعمال روائية عراقية فى هذه المرحلة عن بقية النصوص الأخرى بسمات أكثر فنية وأبرع فى المعمار واللغة والبناء الروائى، وأشمل فى التنازل للواقع العراقى المتحرك وسط فوضى الحرب والموت والدمار.

استطاع عبد الخالق الركابى فى روايته المثيرة للجدل (سابع أيام الخلق) أن يبنى نصا ذكيا وحاذقا حين أقام مجموعة من التوازيات بين «الماضى والحاضر» وبين «مدينة الأسلاف والمدينة الحاضرة» وبين «عالم الباطن وعالم الظاهر» وبين «العلم الصلد والباطن الصوفى الحدسى» وبين «المؤرخ والروائى».

وكلها تشكل قضية السيد نور الذى اختفى بطريقة غريبة حين دخل كوخه ولم يخرج منه بعد ذلك ومعه النص الأصلى (للسيرة المطلقية) التى هى الأساس الذى تقوم عليه الأحداث. تلك السيرة التى وجدت مسجلة فى مخطوطات مبعثرة بين الناس، ولكنها مشوهة ومحرفة وناقصة، إلا أن هذه السيرة المطلقية كانت تروى على لسان الرواة الذين راحوا يضيفون إليها ويكشفون للناس عن أحداث أخفاها التاريخ الرسمى المعروف لعشيرة البواشق عن عامة الناس فى مدينة الأسلاف وهؤلاء الرواة هم «عبد الله البصير» و «مدلول القيم» و «عذيب العاشق» و «السيد نور» و «ذاكر القيم»

وأخيراً «شبيب طاهر الغياث» الذى تبدأ به الرواية وبحركته الدائبة للحصول على النص الأصلى للسيرة المطلقية، والذى يتحد صوته فى أحيان كثيرة مع صوت المؤلف أحيانا والروائى أحياناً أخرى.

ومن الواضح تماما أن «الرؤية الصوفية» هى التى سيطرت على عالم النص شكلا ومضمونا. فعلى مستوى الشكل، فإن المؤلف قد أقام بناء النص على سبعة أقسام سمى كل قسم من هذه الأقسام بحرف من حروف كلمة واحدة هى كلمة «الرحمن»، وهى طريقة خاصة بفهم الحروف ودلالاتها ورموزها عند المتصوفة، ثم سمى كل قسم كتاب الكتب، فالقسم الأول سماه «كتاب الكتب حرف الألف - إشراق الأسماء»، وجاء القسم الثانى «كتاب الكتب - سفر اللام - كتاب الآنية»، والثالث «سفر الراء - إشراق الصفات»، ثم «سفر الحاء - كتاب الهوية»، ثم «إشراق الذات» ثم «كتاب الأحدية»، وأخيرا القسم السابع سماه «كتاب الكتب - سفر النون» ولم يعطه اسما محددا وتركه ورقة بيضاء لاكتابة فيها، وهو آخر صفحة فى الرواية، وبذلك ترك مجال «التأويل» مفتوحا لإعادة التاريخ وسرد السيرة المطلقية من جديد، تلك السيرة التى انتهت بالبطل التاريخى «مطلق» الغائب - الحاضر دائما على ألسنة الرواة مع أنغام الربابة فى المجالس والمقاهى والتجمعات، حيث اختفى بشكل غريب، مع ما حدث فى «ديرة الهشيمة» من مذبحة رهيبة حين دكت القرية وبيت مطلق بالمدفعية التى أحاط بها المحتلون القرية وقتلوا كل الرجال الذين صمدوا صمودا بطوليا خارقا، دون أن يستسلموا لإرادة الغرباء الذين جاءوا يحكمون الوطن بأدواتهم وصنائعهم ويسرقون خيرات الأرض وجهود أصحابها.

وبذلك ظلت عشيرة «البواشق» رمزاً للتحدى فى وجه الغرباء الأجانب ، وكان مطلق رمزاً للتأثر، وما حدث فى «دكة المدفع» هو السر فى تداول الناس للسيرة المطلقية وإعجابهم الشديد بها. وقد تدخل صوت الراوى العليم مباشرة فى آخر مقطع من النص ليخاطب البطل «مطلق» وهو مسجى ينزف دماءه وروحه فى اللحظات الأخيرة:

«يامطلق»: وهكذا بقيت بندقيتك وحدها تواصل الرمى فى اتجاه الغرب، مستوفية ثمن الدم الغالى قطرة.. قطرة، حتى إذا ما أحالت القذائف القلعة كلها إلى ركام سال دمك بدوره ليمتزج بدماء من سبقوك. ولولا رائحة «الخضيرة» لكان من المحال على النابشين بفؤوسهم فى مابعد الاهتداء إلى بقايا جسده مختلطة بأحجار المفتول الذى شيدته يوما أملا فى أن تحمى به نفسك وذريتك مما خبأ القدر لك من كوارث، ولكن... هيهات... هيهات... فها هو آخرك وقد رجع إلى أولك ليكون كما كان قبل أن يكون، وبذلك آن لى أن أطوى آخر صفحة على اسمك، تاركا لمن سيأتى بعد أجيال وأجيال مهمة تأويل ما بين المبدأ والمعاد، إذ إنه أولنا فى السطور وآخرنا فى الظهور (٢١).

وهكذا أقفل عبدالخالق الركابى الرؤية كلها بالموت والعودة إلى التراب. وإذا كان هذا الموت بطوليا مشرفا، فإن نبض الحكمة الصوفية يأخذ مداه فى الخروج من «مرقعة الصوفى» إلى «زناد البندقية». ذلك هو التاريخ السرى الحقيقى للسيرة المطلقية التى ظلت مختفية فى المكتبات القديمة والمخطوطات المتهرئة وعلى ألسنة الرباب وأصوات الرواة. وإذا كان الركابى قد أفاد من مجموعة نصوص تراثية أدخلها وسط نصه الروائى كـ (ألف ليلة وليلة) ومن كتاب (الإنسان الكامل فى معرفة الأواخر والأوائل)لعبد الكريم الجيلى المتصوف المعروف، ومن كتاب (فصوص الحكم) لابن عربى، وقدم فى صفحة الرواية الأولى أحد مفاتيحها قولاً لابن عربى «العالم حروف مخطوطة مرقومة فى رق الوجود المنشور ولاتزال الكتابة فيه دائما أبدا لا تنتهى» (٢٢)، إذا كان ذلك قد قصد إليه المؤلف ليغطى نصه الروائى المثير برداء الصوفية وأجوائها الحدسية الروحية، فإن رؤية العالم كانت تتشكل فى المقولة المحددة باستمرار (إما كل شئ أو لا شئ) النهاية المأساوية المحتومة حين يعود الإنسان إلى أصل وجوده، إلى تراب الأرض بعد أن صنع حياته وواقعه، وترك العقل الجمعى - لا التاريخ الرسمى - يتحدث عن ذلك الصنع والحياة مادام الوجود قائما ومادام الإنسان مقاوما.

— ٤ —

فى هذه المرحلة من مراحل الإنجاز الروائى العراقى ثمة اتجاهات متعددة فى تحديد زاوية «رؤية العالم» من وجهة نظر الروائى نفسه.فإذا كانت النماذج السابقة قد رصدت هذه الرؤية المأساوية من الخارج - إن صح التصنيف - فى سرد الأحداث ومصائر الشخوص، فإن اتجاها آخر يرصد هذه الرؤية من الداخل. وليس المقصود من داخل الشخوص ولكن من داخل رؤية الفنان، بحيث يبدو هذا الداخل متمثلا فى أعماق الشخوص أولا وفى القوى الشريرة التى تجابه هؤلاء الشخوص وتحدد حركاتهم ووجدانهم وعلاقاتهم بالآخرين ثانيا، وبالتالى تحدد مصيرهم؛ ومن ثم رؤيتهم للعالم وللكون والوجود والحياة.

فالروائى الراحل موسى كريدى فى روايته (نهايات صيف) لا يقدم قوى الشر إلا من داخل الواقع العراقى متمثلا فى شخصية «نايف كنعان» التاجر والمرابى ورجل الأعمال الخفية الذى يريد أن يسلب «هناء» دارها، بل يستولى على «هناء» ذاتها وهى ابنة زوجه المطلقة السيرة «وسيلة». وحين تقاومه وترفض مساوماته، فإن صديقتها الجامعية «ساهرة» تختفى من الوجود تماما وبشكل غامض، وتضيع كل محاولات هناء فى العثور عليها، فقد أنهى هذا الوحش حياتها. نايف كنعان هذا «مزور كبير» [٢٣] ذو ماض أسود لا يعترف به، «وغده غامض والمستقبل - فى رأيه - غد غامض لا شأن له به، لأن الحياة حلم مستمر من الملذات لا يقطعه سوى الموت، وامتلاء الروح بالماضى شئ سخيف» [٢٤]، وهو «داهية» و«ماكر» بل هو ماهر «فى صيد البشر» [٢٥]، والناس يخافونه ويخافون أزلامه وجواسيسه الذين يتبعون هناء فى مطاردة خفية تحيط كل حياتها فى الكلية والبيت والشارع والسوق وفى كل مكان.

«نايف كنعان» يقتل الناس الذين يقفون ضده وضد رغباته كما قتل «أمين» حين صدمه بالسيارة [٢٦]. إنه مريض وحقود ومتكبر، يزرع الخوف فى نفوس الناس ويحيل حياتهم إلى كوابيس مستمرة ومظلمة، شهوانى دنيوى مرعب، إنه باختصار شديد لا يموت لأنه «إبليس - وهل يموت إبليس؟» [٢٧].

وتستمر المطاردة المرعبة مع هناء وبأشكال متعددة بالهجوم عليها فى الكلية وفى السوق أو بتهديدها برسائل مجهولة «إلى هناء عبد الحميد مع التحيات. التوقيع صورة لجمجمة» [٢٨].

وتدخل هناء فى كابوس طويل يعمد فيه الروائى إلى أساليب الغرائبى والسحرى واللامعقول وهو يصور هذه القوى الغامضة الشريرة المدمرة التى تطاردها وتحطم صفو حياتها وحياة الآخرين، حتى استحالت الحياة كلها إلى «كوميديا سوداء» أو «ميلودراما» كما تصفها هناء فى رسالتها إلى أخيها صادق الذى يدرس الهندسة فى لندن:

تسألنى إن كنا سعداء، ترى أية جملة مفيدة تترجم عذابى. كن مكانى وقل الجواب. تسألنى عن صفو عيشنا.. ما الصفو هذا؟ أكاد أجهله. اسأل الزمان كيف يكون ممكنا أن يرغمك مجنون على الرحيل من منزلك؟ هنا أبدأ من هذه النقطة، هل تريدنى أن أقص عليك خبر المجنون الذى أراد قتلى، وخبر الصياد الذى جعلنى طريدته، وخبر الرصاصة التى زعقت فى الريح ولم تصل إلى الرأس.. ألم أقل لك من أين أبدأ [٢٩].

وهكذا أبدا الواقع المأساوى وقد اختلطت فيه الحقائق بالأحلام والرؤى المرعبة وراحت فى صحوها ونومها تبحث عن صديقتها وزميلتها فى الجامعة «ساهرة» تلك الصديقة الضاحكة:

ناديت باسمها أكثر من مرة ساهرة.. ساهرة، كنت أسمع نفير الريح يضرب طبلة الأذن وكان الشارع العريض على مرمى يدى يكتظ بدخان وغبار وخشب محترق، وعربات إسعاف، وحبال، وخطباء أنصاف عراة، وسيافين، وصيارفة، وأجنحة لطيور ملقى بها لصق أكياس القمامة، وتوابيت، وعناقيد عنب مهشمة على الأرض. وطبالين، وسحرة بلحى طويلة، يطلقون الأفاعى، وأطفال أضاعوا آباءهم. ومهرجين يمتطون قردة،

وبائعي أغان مجلوبة، ولم أرَ فتيات بلباس العمل أو فتيات بلباس السهرة. واستغربت أن أحدا لم يسألني عما أبحث؟ أو ما الذى أنتظره؟ وساهرة التى كنت طوقتها قبل لحظات وقبّلتها فى عينيها تفلت منى وتمضى على عجل. كنت دائخة تماما، أسبح دون تجديف فى طوفان من الجلاتين المصمغ فيصعد إلى فمى وأذنى ملح غرين وطعم صابون (٣٠).

ويستمر الكابوس، وفى مقاطع أخرى يختلط الواقع بالحلم فترى أباها الذى مات منذ سنوات، يبتسم لها ويطمئنها ويسألها عن سبب مجيئها إلى هذا المكان، ثم يروى لها كيف حكموا على صديقتها ساهرة بالإعدام فى (قصر العدل الثالث) بعد أن أصيبت بالخرس والجذام.. وأنه حضر محاكمتها وتنفيذ الحكم، ولكن لم يستطع حتى أن يبكى.. وأنه كان آخر رجل مات خارج (القصر التاسع والثلاثين للعدل) (٣١).

هذا هو الحلم وهو الواقع وهو العالم أيضاً وقد اختلطت كل الرموز، وتلك هى رؤيته المأساوية. إنه «نايف كنعان» الذى يسيطر على هذا العالم فيحيله إلى جهنم لاهبة وشقاء سرمدى، إنه كما وصفته أم هناء «إرهابى وقاتل ودموى لا يضبطه وازع من ضمير» (٣٢).

وفى (نهايات صيف) تكون علاقة هناء بالشاب «ربيع» المهندس قد وصلت إلى مرحلة النضج وقد سمحت لأن تبدو الحياة - من خلال علاقة الحب الدافئ - أكبر من رقعة الآلام والكوابيس والعذاب. ولم يكن ذلك ليحدث إلا بعد اختفاء «نايف كنعان» من الحياة بشكل غامض أثار مجموعة من الشائعات. قالت هناء:

ربما أنهى حياته بطلقة، تلك إحدى الشائعات، أنا لم أصدق لأن الرجل كان قاسياً، شهوياً، مقبلا على الحياة حد الكفر بنعيمها كما أنه بعيد عما يدفعه لاختيار الموت انتحارا، وقيل إنه قتل خنقا بعد شجار مع أحد أزلامه أو تابعيه. تلك إشاعة أخرى، وقيل هناك من دس له الترياق، تلك شائعات ثالثة، وقيل إنه يعانى تعبا فى القلب فمات بعد ليلة صاخبة وذلك أمر محتمل، أما من سيذكر الصحيح فذلك أمر متروك للزمان (٣٣).

وهكذا تغيب الروح الشريرة المهيمنة على الوجود كله بعد أن شكلت رؤية العالم لشخوص موسى كريدى فى (نهايات صيف).

— ٥ —

وهل ستظل الرؤية المأساوية للعالم تشكل نص الروائى العراقى وتحدد قسمات بنائه الروائى؟

لعل الروائى المرموق طه حامد الشبيب فى روايته الثانية (الأبجدية الأولى) (٣٤) قد أجاب عن هذا السؤال مع تقدم الزمن. لكن إجابته فى نصه الروائى تطفح بالألم ولامعقوليته بوصفه معطى واقعياً، وهو فى الوقت الذى يكتب نوعا من «سيرة» الألم الإنسانى فإنه يحاول أن يلغيه بشكل قاطع. لقد استطاع الشبيب أن يبنى عالما آخر خرافيا بعيدا عن هذا الواقع العراقى، وهو فى الوقت نفسه صورة له، أو انعكاس لصورته الحقيقية، ولكن بشكل فنى ماهر.

هذا العالم الذى رآه، هو عالم من الميثولوجيا والخرافة والأسطورة، وقد تشكلت جميعها لتؤكد أخطر القضايا: «الحرية» و«الثورة» و«مقاومة الشر البشرى» عبر آلام طويلة لأبطال الرواية الخرافيين - الواقعيين معا، إنها نوع من الواقعية السحرية حين يختلط الواقع بالأسطورة هكذا هى رؤية الكاتب.

(الأبجدية الأولى) تمثل - فى عنوانها - تلخيصا مكثفا للمعرفة الأولى منذ بدء البشرية وحتى صيرورتها ضد الشر والطغيان والعبودية. الذكاء فى هذه الرواية أنها مبنية على شكل دائرى؛ فبدايتها، وفى فقرتها الأولى، هى نهايتها الحقيقية جاءت بإيقاع بانورامى واسع:

على إحدى طبقات الأرض .. وقبل أن تزأر الطبيعة وتهيل التراب والصخور عليها فتتراص وكأنها ظلام أبدى تكدس كالقدر، كان (سنار) يشهد من فوق تل الخمسة الذين كانوا

يسحلون، تكبل معاصمهم سلسلة واحدة. كان يرى الهواء وقد تشبع برائحة الشواء البشرى فزكمت أنوف الطير.. كانوا كل ما تبقى مما كان يتنفس.. حين تبرأت الشمس مما كان يحدث فغطست فى الأفق ولم تشرق ثانية(٣٥).

هذا هو مفتتح الرواية، وتلك هى نهاية القرية التى تمردت على الطغيان والجبروت ممثلا بالإله «جرن» الشخصية المركزية الذى استطاع أن ينشر الاستبداد والرعب فوق رؤوس كائنات القرى وقرية «آلون» الثائرة بالذات.

هذا الشر الأعظم «جرن» الذى تلفع بثياب الدين الخرافى دخل المعبد للمرة الأولى، حين كان فتى ينوء بماض سيء أسود وذكريات مرة عن صباه المليء بالخزى والهوان والشنآن، هذا الماضى الذى أورثه الحقد الأسود حتى استحال رغبة مجنونة للقتل والانتقام والموت. وبالمال وخديعة العقيدة الدينية وأساليب الشر والدس والدناءة سيطر على مجموعة أحالهم إلى جلادين يذيقون الناس أبشع ألوان القتل والتدمير والإذلال. لقد أراد الروائى طه الشبيب أن يقول إن النهاية هى البداية وهى دائما متجددة، وبذلك يجدد «أمل» القارئ وإن يكن قد أصابه بالإحباط للوهلة الأولى. لقد كان الكاتب يتحدث بصوت الراوية العليم فى كل القصص الصغيرة والحكايات المتعددة التى كانت تشكل نسيج النص بكامله، مستعينا بأساليب عدة كعين الكاميرا السريعة الانتقال والإحاطة بتفاصيل المشهد. وفى ذلك الوصف البلزاكى فى رصد التفاصيل الدقيقة ما منح وقائع الرواية إحساسا ببانورامية الحدث وفجائيته معا، وباستخدام أسلوب «الفلاش باك» ورسم ملامح وقسمات واضحة عن الزمان والمكان مما جعل شخصياته أقدر على الإقناع والإمكان رغم خرافية العالم الذى شكل بناء الرواية الكلى.

هذا الفتى المطعون فى ماضيه صار الكاهن الأعظم «جرن» وصار كل همه أن يحطم أى رأس شامخة تذكره بماضيه الأسود الذى حرص على إخفائه وتثور قرية «آلون» ضده، فتعلن أولا عصيانها الصامت، ثم التمرد على تعاليمه، فإذا بالكاهن الأعظم يبرز أنيابه الحقيقية ليجز رؤوس الجميع حينما رفضت الرضوخ؛ وهنا تجىء المقولة المركزية فى الرواية على لسان أحد الثائرين «بيصار» الذى يخاطب زملاءه الثوار، وقد وضع إصبعه على السبب الحقيقى وراء تلك المأساة: «يا إخوتى.. الظالمون صنائعنا، فلنقطع أيدينا قبل أن تجرؤ على صنعهم.. إن العبد صانع سيده». وتلك الرسالة الأساس فى رؤية الكاتب. إن مأساة القضية تكمن فى «صناع» الأسياد أنفسهم. وبهذا الوعى العالى وبذروته يؤكد الكاتب تلك الحكمة فى مجموعة من القصص والحكايات وسط عالم أسطورى، وهو يروى قصة أول شعب فى التاريخ وقصة كل شعب ثار ضد جلاديه بعد القهر والإذلال والتدمير.

إن رؤية الكاتب لم تتطابق مع رؤية شخوصه، فإذا كانت النهاية هى البداية وقضية الثورة ضد الظلم وطغيان الشر فى الحكام الجلادين، فإن الكاتب قد حدد قضية كبرى هى أن الخطأ يقع فى وعى الإنسان قبل فعله، وبالوعى الخاطئ القاصر تحدث الجريمة، وبالوعى الساذج تتمثل الفاجعة وتتسع، وبالوعى المختل يتحكم الطغاة ويحكمون.

إن رواية (الأبجدية الأولى) تذكرنا، بشكل ما بالملحمة لا بأسلوبها الملحمى من طول أحداث كبرى، ولا فى الآلهة الأبطال وتدخلاتهم فى مصائر البشر، ولا فى السحرى والغرائبى والخيالى، إنها تحوى كثيرا من ذلك، إضافة إلى قضية مهمة فى تفريقها بين «الفن» و«التاريخ»، وقديما كان أرسطو قد فرق بين «الملحمة» و«التاريخ» مفضلا الملحمة وشاعرها على التاريخ والمؤرخين حين قال:

المستحيل الممكن خير وأفضل من الممكن المستحيل(٣٦).

ومن هنا، فإن طه الشبيب قد استطاع بالفن وحده أن يصور الممكن الإنسانى فى تغيير رؤية العالم المأساوية - بموضوعة التمرد والثورة - إلى رؤية سرمدية تفسر حركة الواقع وتميز قفزات التاريخ عبر آلام البشر ووجوه الواقع المتعددة ذات الندوب والتشوهات. ولعل ذلك ما يبرر الربط المحكم ما بين «الجمالى» و«الاجتماعى» فى الفن والأدب.

هوامش البحث ومصادره :

١ـ محمد عزيز الحبابى، **من الكائن إلى الشخص**، دار المعارف بمصر، ١٩٦٢، ص ٢٥ .

٢ ـ برنارد دى فوتو، **عالم القصة**، ترجمة محمد مصطفى هدارة، القاهرة ـ نيويورك ١٩٦٩، ص ٤٠.

٣ ـ ينظر فى هذا الشأن: فرنك ت. سيفرين، **علم النفس الإنسانى**، ترجمة طلعت منصور وآخرين، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٧، ص ٣٣٥. وينظر: محمد خليفة بركات، **الاختبارات والمقاييس العقلية**، دار مصر للطباعة طـ٢، ١٩٥٤، ص ١٥٨ . وينظر، أحمد محمد عبدالخالق، **الأبعاد الأساسية للشخصية**، بيروت ١٩٨٣، ص ٣٩، ومابعدها.

٤ ـ **عالم القصة**، مصدر سابق، ص ٤٠.

٥ ـ ينظر بدوى عثمان، **بناء الشخصية الرئيسية فى روايات نجيب محفوظ**، دار الحداثة، مصر، طـ١، ١٩٨٦، ص ٢٧ .

٦ ـ ينظر «الرواية الجديدة»، مجلة **الثقافة الأجنبية**، بغداد ١٩٩٠، العدد (١) ص ٦. وينظر : «الرواية الفرنسية المعاصرة»، سامية أحمد أسعد، **عالم الفكر**، أكتوبر ١٩٧٤ ، ص ١٤٦ .

٧ ـ **أشكال الرواية الحديثة**، تحرير واختيار وليم فان أكونور، ترجمة نجيب المانع، دار الرشيد بغداد، ١٩٨٠ ، ص ٩٦ .

٨ ـ لوسيان جولدمان، وآخرون: **البنيوية التكوينية والنقد الأدبى**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٤، ص ١٢٥ .

٩ ـ انظر: Edgara - Dryden, Melville's **Thematics of Form** - **The great Art of Telling The Truth,** Baltimore: The Johns Hopkins Press, p.5.

١٠ ـ رينية ويليك وأوستن وارين، **نظرية الأدب**، ترجمة محى الدين صبحى، ١٩٧٢، ص ١٩٨.

١١ـ ينظر: **حاضر النقد الأدبى**، مقالات فى النقد، ترجمة محمود الربيعى، دار المعارف بمصر، ص ٥١ .

١٢ ـ من إصدارات هذه المرحلة: **سعيد فى شارع الرشيد** لمؤيد عبد القادر، **وسفر سومر** خزعل الماجدى، **والرجل الآخر** سامى طه، **وسلمى** ناجى التكريتى، **وباب الشيخ** لمنذر ثامر، و **عندما يخسف ظهر الحوت** فاتح عبدالسلام، **وصهوة البراق** عونى الديرى، و **ما يتساقط فى الجحيم** محمد عبدالمجيد، و **الشاهدة والزنجى** مهدى عيسى الصقر، **وأشواق طائر الليل** مهدى عيسى الصقر، **وبلقيس والهدهد** لعلى خيون، **والمقطورة** محمد شاكر السبع، **ونهايات صيف** موسى كريدى، **والوادى** خسرو الجاف، **وإنه الجراد** طه حامد الشبيب، **والأبجدية الأولى** طه حامد الشبيب، **ورجل فى المحاق** غازى العبادى، و **العالم ناقصا واحد** ميسلون هادى، **ومنزل الألم** زعيم الطائى، **وقلوب من الزجاج** مهدى جبر، **والسرداب رقم ٢** ليوسف الصائغ، و **خاتم الرمل** لفؤاد التكرلى و **صراخ النوارس** لمهدى عيسى الصقر، وغيرها من الأعمال. وليس من هدف البحث ، ومنهجه، أن يتعرض لكل تلك الأعمال، وإنما سيتناول نماذج دالة منها على مدى تمثل رؤية الروائى العراقى وفنه.

١٣ ـ صدرت روايات عبدالخالق الركابى الثلاث خلال هذه الفترة، ولم يصدر من مشروع طه حامد الشبيب سوى **إنه الجراد** و **الأبجدية الأولى**، والروايتان الباقيتان مخطوطتان.

١٤ ـ محمد شاكر السبع، **المقطورة** ، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٥ ، ص ٤٥٩.

١٥ ـ مهدى عيسى الصقر، **أشواق طائر الليل** ـ بغداد ١٩٩٥، ص ص ٦٤ ـ ٦٥.

١٦ ـ المصدر نفسه، ص ١١٠ .

١٧ ـ جمال شحيد، **فى البنيوية التركيبية** طـ١، بيروت ١٩٨٢ ، ص ٧١ .

١٨ ـ ميسلون هادى، **العالم ناقصا واحد**، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٦، ص ٦٢ .

١٩ ـ المصدر نفسه، ص ٦٧.

٢٠ـ المصدر نفسه، ص ٧٢.

٢١ ـ عبدالخالق الركابى، **سابع أيام الخلق**، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٤، ص ٣٢٣ .

٢٢ ـ المصدر نفسه، ص ٦.

٢٣ ـ موسى كريدى، **نهايات صيف**، بغداد ١٩٩٥، ص ١٩ .

٢٤ ـ المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

٢٥ ـ المصدر نفسه، ص ٢٨ .

٢٦ ـ المصدر نفسه، ص١٠٩ .

٢٧ ـ المصدر نفسه، ص ١١٩ .

٢٨ ـ المصدر نفسه، ص ٥٢ .

٢٩ ـ المصدر نفسه، ص ٢٨ .

٣٠ ـ المصدر نفسه، ص ٢٢ .

٣١ ـ المصدر نفسه، ص ص ٢٤ ـ ٢٥ .

٣٢ ـ المصدر نفسه، ص ١٣٨ .

٣٣ ـ المصدر نفسه، ص ١٤٤ .

٣٤ـ طه حامد الشبيب، **الأبجدية الأولى**، بغداد ١٩٩٦ .

٣٥ ـ المصدر نفسه، ص ٥.

٣٦ ـ انظر: Abrams, M.H., **The Mirror and The Lamp,** **Romantic Theory and The Critical Tradition**, New York, p. 267.

الوعى الفنى فى الرواية العراقية المعاصرة والمرجعية التراثية فى رواية «سابع أيام الخلق» لعبد الخالق الركابى

عبد الإله أحمد*

(١)

مدخل

يبدو مصطلح «الوعى الفنى» الذى يعتمده هذا البحث مرتكزاً لموضوعه الأساسى (المرجعية التراثية فى رواية «سابع أيام الخلق» لعبد الخالق الركابى)، متخلفاً قياساً للغة النقد القصصى الجديدة التى غمرت الحياة الأدبية فى العالم العربى منذ ثمانينيات هذا القرن، كما أنه يبدو ـ من ناحية أخرى ـ منتمياً إلى زمن غابر؛ زمن كانت الرواية الحديثة فيه، باعتبارها جنسًا (أو نوعا) أدبياً جديداً يشق طريقه اللاحب وسط صعاب لاحد لها. وكان «الوعى الفنى» واحداً من أهم العوامل التى رسختها فناً له قيمته المعترف بها فى الحياة الأدبية. لقد كان هذا «الوعى الفنى» ضرورة لازمة أولى، للرواد الأوائل الذين قدموها على صورة من الفن، جعلتها مقبولة فى الأوساط الثقافية المحافظة، التى كانت تقف منها موقف الرافض المزدرى، لارتباطها فى أذهانهم بأنماط القصص الشعبى، ولطبيعة النماذج الروائية الرديئة ـ مترجمة أو مؤلفة ـ التى قدمها، منذ الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، ممارسوها الأوائل المدفوعين بعوامل شتى لم يكن بينها ـ على أى حال ـ ما يتصل بهذا الوعى الفنى من قريب أو بعيد [١]. إلا أنه أصبح بعد الحرب العالمية الثانية «تحصيل حاصل» لكل ممارسيها من الروائيين العرب، الذين قدموا، بعد هذه الحرب خاصة منذ الخمسينيات، منجزاً روائياً ضخماً متعدد التقنيات والرؤى، ما أصبح معه حديث «الوعى الفنى» اللازم للروائيين أمراً ساذجاً، لا يستحق الوقوف عنده، أو الإشارة إليه.

على أنه فى الأدب القصصى فى العراق يأخذ منحى آخر، يبدو معه أمر استخدامه، فى مختلف المراحل أو الفترات الأدبية، التى مر بها هذا الأدب، منذ بداياته المبكرة فى مطلع

* أستاذ بكلية الآداب، جامعة بغداد، العراق.

هذا القرن، حتى الوقت الحاضر أمراً لازما لاغناء عنه، فهو يبدو، فى نظرنا، المحدد لطابع هذا الأدب، خلال هذه المراحل والفترات، والمفسر لكثير من الظواهر فيه، التى تقتضى التفسير. فهذا «الوعى الفنى» المبكر، لدى القاص فى العراق، الذى يأخذ طابعًا حاداً متحمساً فى كثير من الأحيان، هو الذى جعل ممكناً أن يبرز قاص فيه مثل محمود أحمد السيد ١٩٠١ ـ ١٩٣٧ يحقق نتاجه القصصى منذ أواخر العشرينيات مستوى من النضج يمكن أن نقرنه، بسببه، بقصاصين عرب، برزوا فى هذه الفترة نفسها، فى قطر عربى مثل مصر سبق العراق، فى مضمار النهضة، وتهيأت لأدبائه الأسس والمرتكزات المادية والحضارية لنهضة أدبية وفكرية، أصبح ممكناً لهم بسببها أن يحققوا منجزات فنية تذكر لهم فى تاريخ هذا الأدب فى العالم العربى، مما لايتيحها واقع العراق المتخلف آنذاك [2]، كما أصبح ممكناً للقاص فى العراق أن يحقق منجزاً قصصياً فى الثلاثينيات، جعل باحثاً عربياً فى الأدب القصصى العربى، هو سهيل إدريس يقول، وهو يدرسه فى هذه الفترة، إنها ـ هذه الفترة ـ شهدت:

> ولادة آثار فنية تشبه الآثار المصرية أو اللبنانية التى صدرت فى ذلك العهد بفرق واحد هو أن الآثار العراقية ظهرت إثر فترة أقصر من فترات التطور [3].

كما أصبح ممكناً أن تكتب رواية جميلة لاتنسى لم يعفها الزمن؛ مثل رواية (مجنونان) لعبد الحق فاضل عام ١٩٣٦، السابقة لزمنها، بكل المقاييس، فى العراق، [4] التى جسدت هذا «الوعى الفنى» الناضج الذى تجلى لدى كاتبها، أيضاً، فى مجموعته القصصية المتميزة فراح وما أشبه عام ١٩٤١، وفى ملاحظاته النقدية التى كتبها عن قصص بعض قصاصى جيله أواخر الثلاثينيات [5]، كما يبدو واضحاً لدارس القصة العراقية الحديثة، أن هذا «الوعى الفنى» الناضج والمتطور وراء الإنجازات القصصية المقدمة التى كتبها ماعرف فى العراق بجيل الخمسينيات من القصاصين الذين يقف فى مقدمتهم، عبد الملك نورى، وفؤاد التكرلى [6]. فقد شكّل هذا «الوعى الفنى» همًا مرهقاً للقاص عبد الملك نورى، جعله يبذل «جهداً دؤوباً» ـ منذ فترة مبكرة من حياته الأدبية ـ لتطوير نفسه وكتابة قصص يمكن أن تحقق للقصة العراقية قدراً من الفنية، يمكن أن ترتفع معه إلى مستوى هذه القصص الغربية التى بهرته بما امتلكته «من إنسانية الموضوع من جهة والبساطة فى الأداء من جهة أخرى» كما ذكر فى إحدى مقالاته النقدية [7]. وقد أدى هذا الجهد الدائب، الذى يكمن وراءه هذا «الوعى الفنى» الحارق الذى تجلى لديه ـ مما أوضحناه فى دراستنا له ـ إلى أن يوفق إلى كتابة عدد من القصص القصيرة المتميزة فنياً أوائل الخمسينيات، مما يحلها مكانة رفيعة بين قصصنا العربى فى أقطاره كافة، سجل فى بعضها ريادة تذكر له فى مجال التقنية الفنية، خاصة محاولته استخدام تيار الوعى منذ أواخر الأربعينيات، [8] واتجاهه إلى تصوير نماذج من الطبقات الشعبية المسحوقة من الناس البسطاء، مما جعل قصصه القصيرة، رغم قلة عددها، بصياغتها الفنية وطبيعة مضمونها، تحدد طابع القصص العراقى القصير، الذى كتب فى العراق فى السنوات التى سبقت ثورة تموز الأولى عام ١٩٥٨، وقد شاركه فى هذا «الوعى الفنى» الحارق والمرهف فؤاد التكرلى الذى برز فى قصصه القصيرة التى ضمتها مجموعته (الوجه الآخر)، التى تعد قصصها من أفضل ما كتب من قصص قصيرة فى العراق، حتى الوقت الحاضر. كما برز بوضوح فى مقالاته النقدية الناضجة التى كتبها عن عدد من المجاميع القصصية الصادرة فى العراق فى الخمسينيات وأوائل الستينيات، وفى موقفه من قصته «الوجه الآخر»، التى كتبها عام ١٩٥٧ ونشرها ضمن مجموعته القصصية القصيرة الوحيدة التى اتخذت اسمها عنواناً لها [9]، والتى هى ـ دون شك ـ محاولة مبكرة ناضجة متطورة فى هذا النوع من القصص القصيرة الطويلة أو الرواية القصيرة، إذا شئنا استخدام هذا المصطلح الأكثر شيوعاً، فى الوقت الحاضر، فى وصفها، إذ اعتبرها مجرد تجربة أولى أو محاولة نحو كتابة رواية ناجحة وحدد طبيعتها بقوله:

الوجه الآخر فى الحقيقة ليست قصة طويلة أو رواية، بل إنها - فى أساسها وبطبيعة نوع عقدتها - تعتبر قصة، إلا أنها أقصوصة من نوع خاص، لأنها تحوى وتعبر عن عالم أوسع من المألوف فى الأقاصيص (١٠).

وهو فى هذا التحديد الذى ساقه إليه وعيه الفنى المتطرف على نحو من الأنحاء، قد قلل من شأن هذه القصة الممتازة، التى نرى أنها جديرة بمكانة تضعها إلى جانب مثيلاتها من هذا النمط من القصص القصيرة الطويلة أو الرواية القصيرة، التى كتبها قصاصون كبار من أمثال نجيب محفوظ، وغسان كنفانى، والطيب الصالح، ويوسف إدريس وغيرهم، بل إنها بسبب كتابتها المبكرة نسبياً (عام ١٩٥٧) تحتل موقع الريادة بين هذا النوع من القصص فى العالم العربى، المتأخرة عنها فى الكتابة والصدور. وقد أتاح هذا «الوعى الفنى» بعد ذلك، لفؤاد التكرلى أن ينجز بعد أكثر من عقدين من الزمن، ماسعى إلى إنجازه، كتابة رواية ناجحة تستحق اسمها، هى رواية (الرجع البعيد) المنشورة عام ١٩٨٠، التى أمضى، بسبب هذا الوعى الفنى، أحد عشر عاماً فى كتابتها، وهذه الرواية التى لا يختلف اثنان من النقاد العراقيين، فى كونها أفضل الروايات العراقية، بسبب إفادتها من التقنيات الفنية المتطورة التى استخدمها القاص بتمكن، نعتبرها واحدة من أهم الروايات العربية الحديثة، وإذا لم يتح لها ذيوعاً كبيراً تستحقه فى العالم العربى رغم نشرها فى بيروت، وهو أمر نظنه ظناً، فسببه فى تقديرنا يرجع إلى إصرار فؤاد التكرلى، بسبب هذا الوعى الفنى أيضاً، على أن يجرى حوارها باللغة العامية، الذى جعله واحداً من أهدافه الفنية التى تحقق للقارئ المتعة. وهى عامية بغدادية عاف الزمن الكثير من مفرداتها، وتعبيراتها، بحيث تبدو للجيل الحاضر من القراء العراقيين غريبة، وغير مفهومة على نحو من الأنحاء(١١).

وفى الواقع أن هذا «الوعى الفنى» هو الذى جعل القصة القصيرة فى العراق فى الخمسينيات، فى عدد من نماذجها، ترقى إلى مصاف الصف الأول من القصة القصيرة الحديثة فى العالم العربى، التى تمكنت من توفير مقوماتها الفنية التى تجعلها قصة قصيرة حقة. كما أنه كان أحد الأسباب المهمة التى حالت بين كتاب القصة فى العراق وكتابة رواية فنية جديرة باسمها عام ١٩٦٥، وهو العام الذى كتبت أو نشرت فيه رواية (النخلة والجيران) لغائب طعمه فرمان، التى يتفق دارسو القصة العراقية على أنها تشكل البداية الحقيقية للرواية الفنية فى العراق، كما لا يجانبنا الصواب أن نعزو إلى هذا «الوعى الفنى» لدى القاص فى العراق إلى جانب عوامل عدة لامجال لذكرها، هذه «الثورة الشكلية» إذا صح الوصف، التى حرفت الأدب القصصى فى العراق عن مساره الواقعى، الذى عرف به طيلة الخمسينيات، وأغرقته فى نزعة «تجريبية»، مازالت تطارده حتى الوقت الحاضر، بحيث لم يطل النقد القصصى فى العراق، من استخدامها فى وصف المحاولات المتعددة والمتنوعة لقصاصين عراقيين من أجيال شابة، ليس سهلاً إحصاء عددهم أو ذكر أسماء أعمالهم، برزوا فى الحياة الأدبية منذ أواخر الستينيات، وغمروا الحياة الأدبية طيلة الفترات اللاحقة، بأعداد كبيرة من المجاميع القصصية والروايات فاقت إلى حد كبير ما صدر فى الفترات السابقة.

ومن ناحية أخرى، تجلى هذا «الوعى الفنى» فى الأدب القصصى فى العراق، فى أحد مظاهره المهمة التى حددت طابعه فى مختلف المراحل والفترات، فى إدراك القاص أهمية القصص الأجنبى وأهمية الوقوف على نماذجها لتعرف مقوماتها الفنية، وبالتالى كتابة قصص حديثة على نسقها، وقد برز هذا الإدراك منذ وقت مبكر عند رواد القصة الأوائل متجلياً فى دعوتهم إلى ترجمة هذه القصص، لاعتمادها مرتكزاً أساسياً، ضرورياً لأية محاولة جادة لكتابة قصة عراقية حديثة حقة، كانوا يسعون ويدعون إلى كتابتها. ونتيجة لإدراكهم هذا نهضوا بأنفسهم بأعباء هذه الترجمة، بحيث كان أبرز مترجمى القصص الأجنبية فى العراق منذ أواخر العشرينيات، وطيلة الثلاثينيات هم أبرز

كتاب القصة فى العراق فى هذه الفترة : محمود أحمد السيد، أنور شاؤول، ذو النون أيوب، خلف شوقى أمين الداودى ... إلخ [١٢] .كما أن هذا الإدراك لأهمية القصص الأجنبى، والغربى منه بخاصة، دفع أبرز قصاصى الجيل الثانى من كتاب القصة فى العراق، الذى برز بعد الحرب العالمية الثانية، جيل الخمسينيات، إلى تعلم لغة أجنبية أو أكثر كانت نافذتهم الأساس التى أطلوا منها إلى عالم القصة الغربية الزاخر، قبل أن تغتنى الحياة الأدبية فى العالم العربى بالترجمات القصصية الغزيرة فى الخمسينيات، مما جعل نتاجهم القصصى يتصف بشئ من التنوع والغنى فى الأساليب الفنية، لم يكن ليكون لولا قراءاتهم الخاصة عبر ماتعلموه من لغة أجنبية أو أكثر، ولقد كان هذا الواقع - بين أمور أخرى فصلناها فى دراستنا للأدب القصصى - هو الذى قادنا فى ختام رحلتنا الطويلة معه التى ناهزت ربع قرن إلى أن نقرر، ونحن نحدد إحدى نتائج بحثنا الرئيسية التى خلصنا إليها:

> أن هذا الأدب خضع باستمرار لمؤثرات خارجية أسهمت إلى حد كبير فى تحديد طابع اتجاهاته الفكرية، وملامحه الفنية، وتداخل الاتجاهات الفكرية فى الفترة الواحدة، وتداخلها فى الوقت ذاته، لدى القاص الواحد، الذى لم يكن قادراً فى أكثر الأحيان على أن يحد من أثر هذا العمل الأدبى أو ذاك - الذى يقرؤه - عنه، رغم أنه قد يتعارض فى بعض الأحيان، مع موقفه الفكرى المعلن [١٣].

وفى الواقع أن حدة وعى القاص الفنى فى العراق لم تقتصر على هذه الظاهرة البارزة التى حددت طابعه حتى منتصف الستينيات، بل رأيناها تنعكس سلباً على القاص، فى شعوره بـ «الدونية» إذا صح الوصف والتعبير تجاه هذه النماذج الرفيعة المستوى للقصص الأجنبى، التى كان يقرأها، كما أدى لدى بعضهم إلى الكف المبكر عن كتابة القصص، رغم الإمكان الكبير الذى تجلى لديه، حين أخذ يشعر مع مرور الوقت أنه لا يستطيع أن يرقى بفنه القصصى إلى ما يطمح إلى أن يحققه. وقد كان ذلك، على سبيل المثال، سبباً رئيساً فى تقديرنا، من بين أسباب عدة، جعل عبد الملك نورى يكف عن كتابة القصة القصيرة منذ أواخر الخمسينيات، وجعله لايتم إنجاز رواية شرع فى كتابتها [١٤]، كما كان ذلك سبباً رئيساً فى إحساس القارئ بوجود:

> هذه الذهنية العاقلة العراقية التى تكمن وراء أعمال فؤاد التكرلى القصصية والتى أساءت لشدة مراقبتها إلى بعض هذه الأعمال، كما جعلته لا يكتب إلا عدداً محدوداً من القصص [١٥].

ويستغرق فى كتابة روايته (الرجع البعيد) أحد عشر عاماً لإنجازها، ولا ينجز أخرى إلا بعد فترة تكاد تناهز العقدين من الزمان. وهى رواية (خاتم أرمل) المنشورة فى بيروت عام ١٩٩٥.

ومما نذكره - هنا - عن أبرز قاصين عراقيين يسرى بشكل أو بآخر على غير واحد من القصاصين على اختلاف مستوياتهم واتجاهاتهم الفكرية، لعل أبرز من يذكر منهم محمد خضير، الذى لا يقل أهمية ومكانة فى الأدب القصصى فى العراق منهما، والذى بلغ حد التجريب الفنى فى قصصه الأخيرة مستوى رفيعاً حقاً، وهو تجريب فنى ارتكز على «وعى فنى» يتغلغل فى ثنايا القصة حد الحرف فيها.

على أن الأمر فى أثر هذا «الوعى الفنى» فى الأدب القصصى فى العراق، لم يقتصر على ما ذكرنا، فقد أخذ يعكس منذ الستينيات مظاهر أخرى مرتبطة به، يمكن أن نشير إلى أهمها فيما يلى:

أولاً : إن هذا الأدب أخذ يقع تحت تأثير بعض الاتجاهات الأدبية ذات المناحى الفكرية المحددة التى غزت الحياة الأدبية فى العالم العربى منذ منتصف الخمسينيات، كما أخذ يقع تحت تأثير بعض القصاصين العالميين البارزين،

الذين قدموا للحياة الأدبية فى العالم العربى، بـ «احتفائية» تلفت النظر، فى مراحل مختلفة من هذه الحياة. فوجدنا عدداً كبيراً من القصاصين يندفعون متحمسين وراء هذه الموجة الوجودية التى سادت فى الستينيات، متأثرين على وجه الخصوص بكتابات كبار كتابها سارتر وكامى وسيمون دى بوفوار الذين ترجمت معظم أعمالهم فى هذه الفترة. كما اندفع بعضهم متحمسين لهمنجواى عندما ترجم همنجواى على سعة، منذ منتصف الخمسينيات، ثم تحمسوا لفوكنر، بعد ترجمة رواية (الصخب والعنف) التى قام بها جبرا إبراهيم جبرا .. إلخ، كما أننا نرى «البعض» الآخر هذه الأيام يتحمسون لأدباء أمريكا اللاتينية، وواقعيتهم السحرية، وبالذات كتابات ماركيز وبورخس.

ثانيا: وارتبط بهذا ـ ونتيجة لهذا الوعى الفنى المتقدم ـ أن تولدت نزعة لدى بعضهم لتعليق أبرز أساليب «الحداثة» ونزعات التجديد التى كانت تبرز فى الرواية العالمية، وإلى هذه الدرجة التى رأينا هذا «البعض» يسعون إلى تقليد أعمال قصصية لم يقرأوا نصوصها، وإنما قرأوا نظريتها. والمثال البارز على ذلك القاص عبد الرحمن مجيد الربيعى، الذى أعلن فى نهاية الستينيات رفضه الأشكال التقليدية فى كتابة القصة، ودعا إلى كتابة قصة جديدة، تنحو منحى ما كان يكتبه كتاب الرواية الجديدة فى فرنسا فى وقت لم تترجم فيه أى من هذه الروايات، وجل ما وقف عليه منها، كتاب آلان روب جرييه (نحو رواية جديدة) الذى ترجم فى هذه الفترة.

ثالثاً: كما يرتبط بهذا الوعى حرص بعضهم على متابعة أبرز أعمال القصاصين العرب من الجيل الجديد، على وجه الخصوص، الذين عرفوا بجيل الستينيات، والذين خرجوا بأدبنا القصصى العربى من دائرته الضيقة، ودفعوه فى تيار «الحداثة المعاصرة»، فكان أبرزهم من أمثال: صنع الله إبراهيم، حليم بركات، زكريا تامر، إميل حبيبى، غسان كنفانى، جبرا إبراهيم جبرا، الطيب صالح، إدوار الخراط، جمال الغيطانى، يوسف القعيد .. إلخ. ظلال واضحة فى قصصهم، كما كان لروايات نجيب محفوظ وقصصه منذ (اللص والكلاب) بصماتها التى لا تمحى على كتاباتهم.

رابعاً: وهكذا، ونتيجة لما ذكرناه، يمكن أن نلمس فى النتاج القصصى فى العراق، منذ أواخر الستينيات كل السمات الفنية التى برزت فى القصص العربى، فى الأقطار العربية المختلفة، وأمكن أن نجد فى هذا النتاج لذلك العديد من السمات الفنية التى شغلت دارسى ونقاد القصة العربية، المنطلق بعضها من مناهج النقد الجديد المعروفة، خاصة أن الأدب القصصى فى العراق منذ منتصف الستينيات، خرج من إسار القصة القصيرة، التى كانت تشكل معظم كتابات القصاصين فى العراق، لينفتح على آفاق الرواية الرحبة، بحيث أصبح فى تاريخ هذا الأدب منذ سبعينيات هذا القرن عدد لا يستهان به من الروايات، ولم يعد الجيد منها مقصوراً على أعمال روائية تعد على أطراف الأصابع، كما كان الشأن سابقاً.

خامساً: على أن هذا الوعى الفنى، الذى مد آفاق القاص العراقى إلى مديات فيها الكثير من الغنى والتنوع، أخذ مع أسباب أخرى يبعد بعض القصاصين عن الواقع، وبهذا الشكل الذى أفقد العديد من الأعمال القصصية التى كتبوها، نسغها النابض بالحياة، فبدت لذلك أعمالاً مبهمة لا تتجه إلى أن تقول شيئاً محدداً، ففقدت نتيجة لذلك قراءها، الذين لم يعودوا يجدون فيها ما يشدهم إليها، كما تحولت لدى «البعض» الآخر إلى ضرب من المحاولات الشكلية، التى بدت هى غاية ما يسعى إلى تحقيقها القاص فى قصته. فقد تضاءلت لديه أهمية وظائف الأدب القصصى الحقة، وقل شأنها، إزاء ما أخذ يرى أن القصة أو الرواية تسعى إلى إنجازه، وجله لا يتجاوز حدود التقنية الفنية.

ويبرز عبد الخالق الركابى من بين كتاب الرواية فى العراق نموذجًا لما ذكرنا .كانت روايته الأخيرة (سابع أيام الخلق) التى صدرت فى بغداد عام ١٩٩٤ تجسيداً لهذه المحاولات الشكلية التى قاد إليها هذا «الوعى الفنى» الحاد، والمتطرف على نحو من الأنحاء، والتى بدت كما لو كانت هى غاية ما يحققه القاص فى روايته.

لقد دخل عبد الخالق الركابي عالم الرواية من خلال الشعر، فقد بدأ حياته شاعراً، وكان ديوانه (موت بين البحر والصحراء) الذى صدر عام ١٩٧٦، أول أعماله التى عرف بهـا فى الحيـاة الأدبيـة، ثم لم تلبث الرواية أن جـذبت اهتماماته دون أن يغادر عالم الشعر تماماً، فقد ظلت تجاربه الشعرية رغم قصر عمرها تلقى بظلالها على نتاجه القصصى، متمثلة بهذه اللغة القصصية المتدفقة طلاوة، وهذه الوصفية الطاغية التى أثقلت على أعماله رغم جمالياتها، كما كان لنشأته فى مدينة حدودية صغيرة هى «بدرة» أثرها الكبير فى تحديد عالمه الروائى ، وثرائه فى الوقت نفسه، فقد رفلت رواياته بأجواء الريف، والبساتين المحيطة بهذه المدينة، كما كانت معرفته وخبرته بالعادات والتقاليد السائدة فى هذه المناطق الريفية تكشف عن نفسها فى كل أعماله الروائية، وهكذا حفلت رواياته بحس عال للطبيعة، فإذا هى تنبض بحياة ندر مثيلها فى الروايات العراقية الأخرى، كما حفلت رواياته بتفاصيل حياة الناس فى هذه المدن الريفية البعيدة، على نحو لا نجد من يجاريه فيها من كتاب الرواية فى العراق. وقد اختزنت ذاكرته الكثير، وقد كان ما اختزنته هذه الذاكرة ثرياً حقّاً، مما حرص على ذكره فى رواياته، خاصة روايته الأخيرة (سابع أيام الخلق)، التى احتشدت بتفاصيل تدور حول الروائى؛ طفولته فى مدينة بدرة القديمة التى لم ينقطع حنينه إليها، أجواء بيته، ذكريات الموت الذى اقترن بطفولته، حزن أمه السرمدى، التى لم تترك الثياب السوداء، موت أخته، إذ يتذكرها وهى تحتضر فى إيوان الموت، وأبوه النجار يعد لها التابوت فى الدار... إلخ. ولقد أدرك عبدالخالق الركابى، منذ وقت مبكر، وهو يدخل عالم الرواية، ما يحتاجه هذا العالم من قراءات، ومرجعيات متعددة، وقد أخذ نفسه لذلك بمنهج تثقيفى واسع ورصين، تمتد أحد أطرافه الى الرواية العالمية فأقبل يقرأ كل ما يقع تحت يديه منها، ويمتد الطرف الآخر إلى ماضى العراق العريق، وتاريخه الحافل بالنكبات الضروس. ويمتد طرفه الثالث إلى ما يتصل بهذا الماضى من تراث شعبى وأدبى وفكرى ، وهكذا امتدت مرجعيته التراثية لتشمل نواحى معرفية متعددة، متنوعة، انعكست بشكل واضح على روايته، وتجلت بشكل بارز فى رواية (سابع أيام الخلق) محددة طبيعة بنائها الفنى بالكامل.

لقد أدت قراءات عبدالخالق الركابى الواسعة للروايات العالمية، إلى وعى فنى تجسد فى إدراك مبكر لأمية التقنية فى بناء الرواية، فلم يكن غريباً لذلك أن يكون انجذابه الأول، متجهاً إلى روايات «الحداثة» التى حرص على الإفادة من تقنياتها. فجاءت روايته الأولى (نافذة بسعة الحلم) عام ١٩٧٨، مذكرة إيانا برواية جيمس جويس (يوليسيز)، حين جعل زمنها نهاراً واحداً مقسماً إلى ثلاثة أقسام هى أقسام الرواية: الصباح، الظهيرة، المساء، وساق أحداثها من خلال تداعيات وارتدادات أو استرجاعات بطلها المصاب فى حرب تشرين ١٩٧٣، وهو يرقد فى مكان لا يكاد يغادره يطل عبر نافذة على فضاء متسع. وقد كان انشداد عبدالخالق الركابى إلى ماضى العراق، فى العهد العثمانى منه بخاصة، وحرصه لسبب من الأسباب على الابتعاد عن تناول الواقع حوله، ما جعله يتخذ من تاريخ العراق فى هذه الفترة مهاداً لها، بعد أن وفر لها ما يقتضى من مرجعيات تاريخية وتراثية لازمة. فكان أن كتب روايته الثانية: (من يفتح باب الطلسم) المنشورة عام ١٩٨٢، التى أعلن الروائى، أنها فاتحة مشروع روائى يتناول تاريخ العراق (١٦)، إلا أنه سرعان ما انصرف عن هذا «المشروع التاريخى» بسبب الحرب العراقية الإيرانية، وبسبب إحساسه بأنه أخفق فى أن يحقق فى هذه الرواية، ما كان يحرص على أن يوفره لها من «أسلوب شخصى» يميزه عن أى مبدع آخر. فكان أن استثمر بعض مادة هذا «المشروع التاريخى» فى كتابة روايته الثالثة (مكابدات عبدالله العاشق) عام ١٩٨٢ التى تعد من أوائل ما عرف فى العراق بروايات الحرب وحول المادة الأخرى إلى مشروع روائى آخر، أخذ يتبلور لديه، نتيجة قراءات أكثر تنوعاً وغنى وحداثة، ومنها بوجه خاص ، رواية (الصخب والعنف) لفوكنر، ورواية (مائة عام من العزلة) لماركيز، وكتابات عدد من الروائيين العرب الذين تنبهوا إلى أهمية استلهام التراث وتوظيفه فى كتابة رواية تمتلك خصوصيتها العربية، وتميز كاتبها بأساليب شخصية دالة عليه، وهى أساليب شخصية كان الروائى حريصاً على أن يوفرها لأعماله الروائية، لأسباب يعود بعضها إلى هذا

«الوعى الفنى» الذى لمسناه لديه منذ وقت مبكر، ويعود «البعض» الآخر إلى إحساسه العميق بالموت والفناء الملازم له منذ طفولته، الذى فاقمه لديه فى هذه الفترة مرضه. هذا المرض الغريب، الذى داهمه فجأة، وبفعل قدرى، وهو يكتب روايته (من يفتح باب الطلسم)، مصيباً إياه بالشلل، الذى ألزمه الفراش وجعله يواجه وجوده صباح مساء على نحو لا يرحم. ولم يكن لديه ما يواجه به الموت المترصد حوله غير فعل الكتابة، التى أصبحت معادلاً لحياته لأنه بها يتحقق وجوده المهدد بالفناء، بل إنها أصبحت وسيلته للخلود الذى يمد بحياته، التى كان الموت يلتهمها. من هنا أصبحت الكتابة هدفاً، وغاية بذاتها، فيكون لذلك نزوعه إلى أن يكتب رواية أو روايات تمتلك شخصيتها الدالة عليه غاية الغايات، لأنه بذلك يؤكد وجوده، ويؤكد استمرار هذا الوجود بالخلود، الذى يحققه عمل روائى متميز، وهكذا أخذ يتبلور لديه هذا المشروع الروائى الآخر، بفعل ما ذكرنا من مؤثرات، فكان أن كتب روايته الرابعة (الراووق) المنشورة عام ١٩٨٦، التى تتضح فيها ملامح هذا المشروع الروائى الجديد. ويبدو لنا، توضيحاً لما نقول أن عبدالخالق الركابى، وتحت تأثير إحساسه بإخفاقه فى رواية (من يفتح باب الطلسم) وتعاظم إحساسه بالفناء بسبب مرضه الذى ألحنا إليه، انتبه وهو يعيد قراءة (الصخب والعنف) و(مائة عام من العزلة) لماركيز إلى إمكان أن يستثمر عالم مدينته «بدرة» الذى خبره جيداً واختزنت ذاكرته دقائقه، بكل ما يحيطه من أجواء، وعادات وتقاليد، ومهاد تاريخى، موغل فى أعماق تاريخ العراق، ليخلق له عالمه الخاص، ومدينته الخاصة، وناسه الخاصين، وبهذا الشكل الذى يمكن فيه أن يتابع مشروعه التاريخى الأول، ولكن على نحو جديد، يبرز فيه أسلوبه الشخصى الدال عليه. وهكذا نشأت لديه فكرة خلق «ديرة الهشيمة» البلدة التى ستنمو مع تطور العراق، لتكون «مدينة الأسلاف»، والتى تسكنها عشيرة هى عشيرة البواشق، التى ترجع إلى جدها الأكبر «مطلق» الذى راح ضحية الصراع مع العثمانيين فى أواخر القرن السابع عشر، مما جعل «سيرته» مداراً لفخر العشيرة، التى بدأ بتدوينها «السيد نور» وحرص على الحفاظ عليها والإضافة إليها القيمون على فراره بعد وفاته، مما كون مع مرور الأيام ما عرف بمخطوطة (الراووق) التى حرصت العشيرة والقيمون على فرار «السيد نور» عليها، لأنها تجسّد تاريخهم.

ولا يتسع مجال البحث ـ هنا ـ لدراسة هذه الرواية، لكننا نرى ضرورة أن نبين أن رواية (الراووق) هذه، مهما اختلف الرأى النقدى بشأنها، جاءت لوناً جديداً فى الرواية العراقية، إن لم تكن فى الرواية العربية، باعتمادها التاريخ مهادا لها ـ فترة أحداثها تقع بين عامى ١٩٠٠ـ١٩١٢، يمتد عمقها التاريخى إلى نهايات القرن السابع عشر ـ واتساع مرجعيتها التراثية التى تتجلى باعتمادها المخطوطة أساساً لبنائها الفنى، كثرة اقتباساته فى ثنايا الرواية من كتب تراثية معروفة، يشير إليها، إشاعة جو من الأسطورية الميثولوجية، التى توثق من صلتها بالتراث الشعبى، هذا غير تحميلها دلالات رمزية، تعمق وتوضح أبعاد الصراع فيها، وتوفيقه فى ذلك، الذى يتضح فى جعل القارئ يستنبط بسهولة، أن «ديرة الهشيمة»، ترمز إلى العراق بواقعه المتخلف الذى انتهى إليه فى مطلع القرن العشرين فى ظل احتلال عثمانى قاس دام أربعة قرون، وأن هذه الديرة شأن «العراق» مقبلة على تطور ونهوض نتيجته اشتداد الصراع بين القوى المتصارعة فيها، وانفتاح الحياة فيها، على بوادر حضارية بدأت رياحها تهب عليه، وهكذا يترك الروائى، إذ هو يختم روايته دون أن يحسم الصراع فيها، القارئ يشعر أنه مقبل على قراءة رواية أخرى له، يمكن أن يتابع فيها امتداد هذا الصراع لدى شخصياتها الرئيسة فى مرحلة أو فترة تاريخية أخرى، تكون «الديرة» فيها قد نمت وانفتحت على آفاق «حضارية» أكثر تطوراً. وهو شعور يزيده لدى القارئ أن الروائى تحرك فى روايته من خلال أبطال صغار السن، أقرب إلى الطفولة والصبا من الرجولة، مما يجعلهم مؤهلين للنهوض بأعباء أكبر فى تشكيل واقع «ديرتهم» فى زمن مقبل، وهى بذلك كله قد كشفت لدى الروائى عن قدرة الصنّاع الماهر، الذى يعرف أسرار صنعته، ويحسن التخطيط لما يصنع.

وفى الواقع، أن ذلك ما كان يخطط له الروائى، الذى أكدته روايته اللاحقة (عندما يحلق الباشق) الصادرة عام

١٩٩٠، التى شرع فى كتابتها وهو يكتب (الراووق) (١٧) التى يتابع فيها الصراع ذاته فى هذه الديرة التى اتسعت فاصبحت مدينة الأسلاف، والأبطال أنفسهم وقد كبروا فى فترة لاحقة من تاريخ العراق حافلة بالتطورات والأحداث الجسام تقع بين عامى ١٩١٢ ـ ١٩٢٠، وهو العام الذى شهد ثورة (العشرين) التى حملت الإنجليز الذين احتلوه، أثناء الحرب العالمية الأولى، احتلالاً عسكرياً مباشراً على التفكير بإنشاء دولته الحديثة. وهكذا جاءت رواية (قبل أن يحلق الباشق) التى انتهت هى الأخرى بما يشعر القارئ بأنه مقبل على قراءة رواية أخرى، تتناول فترة لاحقة من تاريخ العراق، لتكشف بجلاء ما كان يخطط له الروائى، فى مشروعه الجديد، وهو كتابة رواية أجيال يرصد من خلالها تاريخ العراق، على هذا النحو الجديد، الذى أشرنا إلى بعض سماته فى روايته.

(٣)

على أن رواية (سابع أيام الخلق) الصادرة عام ١٩٩٤، التى شرع فى كتابتها كما يذكر فى نهايتها ص ٣٢٤ فى «تشرين الأول» ١٩٨٩، وأنهاها فى ٢٥ تشرين الثانى ١٩٩٢؛ جاءت وهى تحمل مفاجأة للقارئ المتابع لروايتيه السابقتين، والمهيأ ذهنياً لاستقبال عمل روائى ثالث، يتابع فيه الروائى شخصياته الرئيسية فى حقبة تاريخية لاحقة، لتشكل به ثلاثية تستحق اسمها. إلا أن هذه الرواية خرجت عن هذا المسار تماماً رغم أنها أقامت هيكلها على مادة روايتيه السابقتين، وبشكل خاص (مخطوطة الراووق) واعتمدت عدداً من الشخصيات الروائية السابقة إذ أجرى أحداثها، إن صح وصف ما عرضته بالأحداث، فى زمن الكتابة، وجعل مدارها أمراً آخر لا علاقة له بالإطار التاريخى، وبالهدف الذى سعى إلى تحقيقه فى ظل هذا الإطار فى روايتيه السابقتين (١٧).

والواقع أن هذه الرواية الثالثة التى تفاجئ القارئ بنهجها الجديد، تفاجئه أكثر حين يكتشف من سطورها الأولى أنها تنهج فى نهج غير تقليدى فى بنائها الروائى لم يخرج عن الأطر التقليدية فى رواياته السابقة، رغم كل محاولات التجديد فيها ـ وهو نهج غير تقليدى، لم يسبق له أن وقف عن مثيله فى أية رواية قرأها، فهى رواية من نمط خاص، ذات بناء مركب، رواية أو روايات داخل رواية، تقتضى من قارئها جهداً كبيراً لقراءتها، بل إنها تقتضيه أكثر من قراءة، لكى يقف على حقيقة بنائها، وماتهدف إليه، وقد لا تسعفه القراءات المتعددة فى ذلك. فهى تفتقد تماماً المركزية الروائية، ولايكاد القارئ يمسك شيئا من خطوط أحداثها، وبهذا الشكل الذى لا يمكن أن يخلص منها بما يمكن أن نطلق عليه «المتن الحكائى» لها، إذا استعرنا لغة النقد الجديد ليسهل عليه بالتالى تحديد «مبناها الحكائى». فالروائى يزج بقارئه، متعمداً، منذ البداية فى دوامة من «المتاهات» ـ «المتاهة» مفردة يستخدمها الروائى فى غير موضع من روايته لوصف مايواجهه القارئ فيها ـ لا يخرج من متاهة حتى يدخل فى أخرى، بل إنه يجد نفسه فى بعض الأحيان داخلاً فى أكثر من متاهة فى وقت واحد، «فالراووق» هذه «المخطوطة» التى حدثنا عنها فى روايتيه السابقتين، تبرز فى هذه الرواية «متاهة» لا يسهل على القارئ أن ينتهى إلى شئ يحدد طبيعتها، ويطمئن إلى هذا التحديد. رغم كونها محور الرواية الرئيسى، كما يبرز «السيد نور» مدون هذا «الراووق» الأول، متاهة أخرى، فى وجوده وغيابه، وتدوينه أو عدم تدوينه له. والمدينة، مدينة الأسلاف، التى كانت فى الروايتين السابقتين ديرة أو قرية، ثم نمت فأصبحت ناحية فقضاء ـ تبعا للتسلسل الإدارى ـ فمحافظة فى زمن الرواية، متاهة هى الأخرى، فهو لايريدها أن تكون مدينة بشر وأسمنت وحجر كما يقول، وإنما يريدها «مدينة أسلاف» أخرى، مدينة الحروف والكلمات، فى حين لايجد القارئ فى كل الرواية مدينة غير مدينة البشر، التى تنبض فى بعض صفحات الرواية بحياة هى أفضل، فى تقديرنا، مافى الرواية من صفحات. و«المتحف» أحد أماكن الرواية الرئيسية متاهة فى أسلوب بنائه، وتوزيع قاعاته، فكم وجد الروائى نفسه، وهو بطل الرواية الرئيسى، الذى يكثر من زيارته، يضيع

فى متاهاته، فلا يعرف طريقه إلى مايقصده من قاعاته، فيستعين بدليل يدله عليها. والرواية بذلك كله، وبغيره الذى سنتحدث عنه، ستكون ولابد متاهة المتاهات التى لابد أن يضيع القارئ فى شعابها، فلا يجد لنفسه مخرجاً منها دون دليل هاد، يقوده فى النهاية إليه. وصحيح أن الروائى، الراوى الأول، حاول بإفاضات تفصيلية فى بعض الأحيان على نحو يجافى الفنى، ومن خلال محاورات طويلة مع صديقه «الشاعر» الذى يبدو لنا وجهاً آخر للروائى، أن يقدم إيضاحات لتفسير معمار روايته الفنى، الذى نهض على نظرية فى الرواية، حاول أن يبين أبعادها هى الأخرى، وهى نظرية تعتمد آراء لباختين وبورخس ذكر نصها فى روايته، إلا أن ذلك وحده لايكفى القارئ، فضلاً عن أن ملاحظات الروائى التوضيحية لم تقدم فى مستهل الرواية إنما تناثرت هنا وهناك على امتداد صفحاتها، فإن هذا القارئ، حتى ولو كان قارئاً متابعاً للأعمال الروائية، يحتاج إلى معرفة أكيدة دقيقة، لايسعفه الروائى بها، وإنما يقتصر على ذكر أسمائها، بعدد من «المرجعيات التراثية» خاصة الصوفية منها، التى أقام «هندسة» روايته عليها. وهى مرجعيات ثقافية، فى أغلب الظن بعيدة عن اهتمامه، وقد تكون عسيرة الفهم عليه حتى لو وقف عليها.

وهكذا يجد القارئ نفسه محاطاً بغابة من التساؤلات التى تثير العديد من الإشكالات لديه، لوتتبعناها فى مجرى الرواية لأخذت من البحث صفحات، لايتسع لها مجاله، وهى تساؤلات وإشكالات تعود فى واحد من أسبابها الرئيسة إلى أن الروائى يحرص على «خلط الأوراق» دائماً، إثارة الكثير من الالتباسات فى «دوامة» فيها الكثير من التشويش والإرباك، كما تعود فى سبب آخر، إلى كون قارئ هذه الرواية يقرأ نمطاً جديداً من الأعمال الروائية لايأخذ شكل أو طابع ما ألف من روايات، مما يحمله على التأمل منذ الصفحات الأولى فيما يقرأ، وهو تأمل يقوده بالضرورة إلى تساؤل يطرح نفسه عليه بإلحاح كلما مضى فى قراءة الرواية، بإحساس متعاظم به، وهو لماذا جاءت هذه الرواية على هذا النحو الغريب الذى جاءت به؟ وهل وراء مايقرأ من شكل غريب مغاير لما عرف من أنماط الرواية، تقليدية أو غير تقليدية، هدف أعمق مما يتراءى له من ظاهر النص؟ إن الروائى دون شك عارف بما تثيره روايته من تساؤلات وإشكالات، لذلك كان حريصاً، كما ذكرنا فيما سبق، على توضيح طبيعة بنائها، وهى توضيحات سنستعين بها عندما نقف عند هذا البناء، فيما سيلى من البحث، إلا أن القارئ المدقق سرعان مايكتشف أن الروائى عارف بأسرار صنعته، وواع بها تماماً، وأن مايزج بالقارئ فيه من «متاهات» و«دوامات» يتقصدها قصداً، بل إن هدفه من كتابة الرواية هو بالذات هذا الشكل المركب، غير التقليدى، الذى يتجلى فى بنائها، وطريقة عرضها التى تثير مثل هذه التساؤلات والإشكالات. ذلك أن طموحه، كما سيعرف هذا القارئ، لو اطلع على ما أدلى به فى حوار معه نشر أخيراً، كان منذ أمد طويل. «الوصول إلى كتابة رواية ذات حبكة تركيبية تتوزع بين حكاية إطارية تنطوى على متن حافل بحكايات متعددة» [١٨]. وإنه لذلك كان حريصاً عبر صفحات روايته على توضيح وتفسير إشكالات هذا البناء، والمنطلقات النظرية، التى سعى إلى تحقيقها فى روايته. وبذلك يكون واضحاً للقارئ فى نهاية المطاف أن الروائى، إنما يحرص على هدف لايوازيه فى تقديره هدف، وهو أن يقدم رواية تختلف فى نمطها، وفى أسلوب بنائها، عن كل ماهو مألوف واعتيادى فى الروايات المعروفة، على اختلاف أنواعها وتوجهاتها وطبيعتها، وهو بذلك يطمح، ولابد، إلى أن يحقق إنجازاً روائياً عراقياً كبيراً، بل إنه ليطمح، كما نظن، إلى أن يكون هذا الإنجاز الروائى، عربياً، بكل المقاييس، بل إنه كما نستشف ذلك، مما نعرفه عن الروائى عن قرب، ليطمح إلى أن يكون ذلك إنجازاً يتجاوز حدود العربية إلى العالمية. إنجاز روائى تكون لذة القارئ متحققة فى قراءته وليس فيما يسرده من أحداث، أو مايكشفه من عوالم، ويقدمه من شخصيات، أو مايقصه من وقائع ذات طابع شعبى، أسطورى، غيبى، ومايطرحه من أفكار هنا وهناك، كما تكون لذته متحققة فيما تثيره لديه من مظاهر فنية قد تتصف بالغرابة، والتنافر، لكنها رغم

مظهرها المتنافر، تكشف عن إحكام فى البناء، ودقة فى الصنع، يلذ للقارئ بسببها أن يعيد قراءة الرواية من جديد. ليكتشف فى هذه القراءة الجديدة لها نواحى فى الصنعة الفنية الماهرة، مايغريه بإعادة قراءتها تارة أخرى، ليسهم مع مؤلفها فى إعادة تشكيلها وبنائها. وهكذا يعيش القارئ، عبر قراءاته المتعددة لها، لذة الفن العميق، الذى يفاجئك فى كل قراءة جديدة متأملة، باكتشافات تجعلك تعيش أجواء مسربلة بالحلم والتشابك والغموض والتعقيد، فيها مافيها من لذة ومتاع. أترانا نتمادى بعيداً فيما نظن أن الروائى يحلم فى أن يحققه فى روايته ؟ لانظن ذلك. ولكن حلم الروائى شئ، ومايمكن أن يثيره عمله فى قارئه شئ آخر. وهو مانأمل أن نتبين حقيقته فيما يلى من البحث.

(٤)

وتبين حقيقة ماسعى الروائى إلى أن يحققه فى روايته (سابع أيام الخلق) يقتضينا الوقوف عند مرجعياتها الثقافية التى نراها تتسع لتشمل فى جانب منها «الثقافة المعاصرة»، وفى جانب آخر «التاريخية» وفى جانب ثالث «التراثية»، وهى مرجعيات ثقافية لمسناها فى رواياته السبع على قدر متفاوت، تبعاً لطبيعة توجهاتها. وهو «قدر» يميل فى هذه الرواية بشكل واضح إلى «التراثية» التى نسارع فنقول إن الروائى اعتمدها اعتماداً يكاد يكون تاماً، بحيث تكاد تشكل لحمة الرواية وسداها، إذا أردنا أن نستعير تعبيراً تراثياً هو الآخر فى وصف مدى اعتماد الروائى على هذه المرجعية فى بنائها. وهذه المرجعية فى الرواية، لا يسهل حصرها فى جانب دون آخر، فهى تمتد لتتجاوز التراث العربى الإسلامى، إلى التراث العراقى القديم، والبابلى منه بوجه خاص ، بل إنها تمتد لتشمل جوانب من التراث العالمى، وهى إذ ترتبط بجوهر الفكر الإسلامى، والصوفى منه بخاصة، تستعين بأدوات هذا التراث، والطرق التى اعتمدتها علومه فى تدوينه، وتحقيق صحة نصوصه، بل إن الروائى أجهد نفسه فى تعلم نظم حساب الجمل من أجل توظيفه فى إحكام بنائها كما تستعين بالتراث الشعبى وحكاياته وسيره، هذا غير احتشاد الرواية بالكثير الذى يتصل بجوانب أخرى من التراث متنوعة، يتصل بعضها بالعادات والتقاليد، والمأثورات الاجتماعية، ويتصل بعضها الآخر بأساليب الحياة العامة، وطرز البناء التى تشكل بمجموعها أساس القاعدة الاجتماعية للمجتمع. ولكى لا يكون حديثنا الذى نسوقه ـ هنا ـ حديثاً عاماً لايشخص شيئاً محدداً، وبالتالى لا ينتهى إلى شئ محدد يقودنا إلى نتيجة تتصل بما نريد أن نتبينه فى الرواية، سنحاول أن نقف عند «أنماط» هذا التراث الرئيسية التى تمظهرت فى الرواية وحددت بنيتها، وصولاً إلى توضيح هذه البنية، وفهمها التى لا يسهل إدراك طبيعتها المركبة الغريبة، والتى نرى أنها تشكل أهم منجز حققته للرواية العراقية، إن لم نقل للرواية العربية المعاصرة، التى تستحق جهد الدرس، وهذه الوقفة الطويلة التى نقفها عندها.

وأول أنماط التراث التى تواجهنا فى الرواية هو ما يتصل بالأدب الشعبى، إذ من الواضح للقارئ أن الرواية فى بنائها المركب تعتمد بناء تراثياً شعبياً معروفاً فى (ألف ليلة وليلة)، فمن خلال الإطار الحكائى مايسرده الروائى على لسانه فى ما أسماه «كتاب الكتب» بأقسامه السبعة، تتفرع عدة حكايات، وتستقل أخرى، فى نسيج بنائى متكامل خاص بها، يشكل نصاً مستقلاً يمكن أن يطبع منفرداً، وأعنى به ما أطلق عليه فى الرواية اسم «السيرة المطلقية» نسبة إلى «مطلق» جد عشيرة البواشق التى سبقت الإشارة إليها، وهذه السيرة توزعت إلى أربعة أقسام رويت ثلاثة منها على لسان ثلاثة رواة عاصروا أحداثها، كما تروى السير الشعبية مصحوبة بالربابة، ودون قسمها الرابع (السيد نور) المعاصر لأحداثها الذى تكفّل بتدوين بقية أقسامها ـ أيضا ـ لأنه الوحيد فى زمانه الذى يعرف القراءة والكتابة، مما كون نواة مخطوطة (الراووق) الذى أصبح أمر تحقيقه بعد ما أصابه ما أصابه من تشتت وضياع، مدار الرواية. ولا يقتصر تأثر الروائى بـ (ألف ليلة وليلة) على الإطار الحكائى بل نلمسه بعبارات وردت فى الرواية هنا وهناك، منها ما يجرى على لسان «مطلق» وهو يرد على «السيد نور» بالقول الآتى : «وبماذا

يختلف العيد عن غيره من الأيام فى أرض الداخل فيها مفقود والخارج مولود؟» وفى صفحة ٥٥ ترد العبارة الآتية : «وتركوا أكواخهم ليس فيها ديّار ولا نافخ نار» . وفى (ص ١٣٨) يذكر عبارة «هادم اللذات ومفرق الجماعات» وصفا للموت . وفى صفحة ١٥٠ ترد العبارة الآتية: «ولكن ما العمل وقد قيل قديما: من لم يتدبر العواقب ما الدهر له بصاحب» . وفى صفحة ٢٧١ ترد العبارة الآتية: «وأسقط فى يد «نايف» فنكس رأسه ساعة من الزمان ....» ، وفى صفحة ٢٨٠ يختم الروائى قصة زواج «جناح» أحد أولاد مطلق بنحنانة بقوله : «وكان جناح» قد اختلى بعروسه، فوجدها درة لم تثقب ومهرة لم تركب.

وفضلا عن ذلك يعتمد فى أقسام السيرة صيغة الأخبار المعروفة فى السير الشعبية: «قال الراوى» عند كل بداية جديدة.

وثانى أنماط التراث التى تواجهنا فى الرواية، هو الذى يتمثل بالفكر الصوفى واتجاهاته العرفانية المختلفة، ويتمظهر هذا الفكر فى الرواية فى ثلاثة أمور :

أولها: يتصل بلغته، وتعبيراته ، ومصطلحاته. ونجد ذلك فى الرواية بشكل يلفت النظر فى مطالع أقسام السيرة الأربعة، فهذه المطالع التى تمتد إلى صفحات عدة، كتبت بلغة صوفية خالصة بتعبيراتها ومصطلحاتها، كما نجدها مبثوثة هنا وهناك فى أقسام الرواية الأخرى، وهى لغة مصطنعة، ليس من سبب لاستخدامها فى الرواية، فى مطالع السيرة أو فى ثنايا الرواية، كما يبدو لنا، غير رغبة الروائى فى إبراز الناحية الصوفية فى الرواية لإضفاء طابعها عليها، صبغها بصبغتها، دون أن يكون هناك سياق يقتضيها، أو دواع فنية أو مضمونية تحوجه إليها.

وثانيهما: يتضح فى اعتماد بعض القضايا التى طرحها الفكر الصوفى، محوراً من محاور الرواية، أو تيمة من تيماتها، ومثال هذه القضايا الصوفية البارزة الذى يمكن أن يوضح ما نقول بجلاء فكرة «الكمال والنقص» كما نجدها فى كتابات ابن عربى (ينظر لتوضيحها ماذكره الروائى عنها فى حوار صفحة ٥٠ وهذه القيمة المطلقة التى تعطى للحرف فى بناء الرواية وتشكيلها، والتى تقع عين القارئ عليها ابتداء فى الصفحة الأولى، والتى تتصدر الرواية حين يقرأ نصاً لابن عربى يقول فيه:

العالم حروف مخطوطة مرقومة فى رق الوجود المنشور ولا تزال الكتابة فيه دائمة أبداً لا تنتهى (ص٦) .

وقوله فى مستهل الرواية:

لقد أسدلت الستائر دون مدينة «الأسلاف» مدينة البشر والأسمنت والحجر، لأفتح بمداد قلمى آلاف الستائر والنوافذ على مدينة «الأسلاف» الأخرى مدينة الحروف والكلمات ، المدينة التى أعاد تشييدها حرفاً حرفاً وكلمة كلمة وسطراً سطراً هؤلاء الرواة الستة ... (ص٧، ٨) .

كما أنه وزع أسفار «كتاب الكتب» السبعة على حروف كلمة «الرحمن» مما سنوضحه.

وفضلا عن ذلك ، نرى الروائى يستخدم بعض المصطلحات والمفردات الصوفية استخداماً ينطوى على دلالات رمزية، تفيده فى هندسته لهيكل الرواية، وتعميق دلالاتها. ومما يوضح ذلك تسمية حبيبة الروائى بـ «ورقاء» ، وهو اسم يرجع بذاكرة القارئ فى أصلها العرفانى إلى عينية ابن سينا المعروفة، وبالذات مطلعها الذى يرد فيه هذا الاسم:

هبطت إليك من المحل الأرفع ، ورقاء ذات تعزز وتمنع

وهى بحسب مصطلحات (ابن عربى) الصوفية تعنى النفس أو اللوح المحفوظ.

(حواره ص٥٢) .

وواضح لقارئ الرواية المتعمق مدى ارتباط دلالات هذا الاسم بالدور الكبير الذى تنهض به هذه الشخصية فى تشكيل بنية الرواية، وهو دور يكاد يوازى كما يقول الروائى فى حواره:

دور المؤلف: إذ على يديها يتم حل الكثير من معضلات الرواية، ومنها عثورها على أوراق السيد نور الضائعة، مالئة بذلك الثغرة التى كانت تحول دون إتمام الرواية

ويمكن أن نضيف إلى ذلك دورها فى نهاية الرواية، حين يكتشف الروائى حبها له، فتنير بذلك حياته وتبعث فيها أملاً على انفتاح جديد بعد أن كان شبح الموت يسدل عليه ظلاماً دامساً.

أما الأمر الثالث الذى يتمظهر فيه الفكر الصوفى فى الرواية، فهو أهمها على الإطلاق، إذ على أساسه هندس الروائى روايته، وبنى بالتالى «هيكلها» الذى يتراءى للقارئ على هذا النحو المركب الغريب.

وقبل الشروع فى توضيح هذا الأمر، وتبين أثره فى بنية الرواية، أجد من الضرورى التنبيه إلى أن ما سأذكره هنا يدين إلى هذه المحاورات الخصبة التى دارت بين طلبة الدكتوراه فى كلية الآداب جامعة بغداد للعام الدراسى ٩٤/٩٥ الذى درسنا فيه هذه الرواية، فبفضلهم، وبفضل جهدهم وحماستهم الجارفة، وضعت يدى على جوانب من المعرفة الصوفية الغريبة علىّ، ما كنت لأعرفها وأعرف بالتالى أثرها فى تحديد بنية الرواية لولاهم.

ومن هنا، فإن ما ذكروه فى الحوار الذى دار فى المحاضرات، أو فى المقالات النقدية التى كلفتهم بكتابتها عنها تعد من مراجع هذا القسم من البحث الأساسية [١٩].

ولتوضيح ما انتهينا إليه بشأن هذا الأمر، أقول: إن أية محاولات لتلمس العلاقة بين بنية الرواية وتمظهراتها الصوفية ذات الطابع العرفانى، يستلزم بالضرورة الوقوف على المبادئ الرئيسية التى تستند إليها، ونعنى بها نظرية «الإنسان الكامل» كما استقرت فى الفلسفة الإسلامية/ الصوفية على يد ابن عربى الذى يعده أبو العلا عفيفى المبدع الأول لمذهب وحدة الوجود، ومن ثم عند عبد الكريم الجيلى فى كتابه (الإنسان الكامل فى معرفة الأواخر والأوائل)، اللذين يشير الروائى إلى إفادته منهما فى أكثر من موضع من روايته أو حواره. فالحق - فى مذهب الوجود - كما يقول ابن عربى:

يتجلى فى الإنسان فى أعلى صور الوجود وأكملها

والإنسان الكامل :

هو علة الوجود والغاية القصوى من الوجود، لأنه بوجوده تحققت الإرادة الإلهية .. ولولا الإنسان لما تحققت هذه الإرادة ولما عرف الحق وهو الحافظ للعالم والمبنى على نظامه [٢٠].

أى أن قيام العالم إنما يتحقق بوجود الإنسان الكامل، ولايزال العالم محفوظاً مادام هو فيه. [٢١].

أما عند الجيلى فنقرأ: «واعلم أن الإنسان الكامل نسخه الحق تعالى، كما أخبر (ص) حيث قال خلق الله آدم على صورة الرحمن» [٢٢]

وهو علة وجود العالم والحافظ له والقطب الذى تدور عليه أفلاك الوجود. ويبدو واضحاً أن الروائى اعتمد اعتماداً مباشراً على ما جاء فى كتب ابن عربى والجيلى فى تشكيل هيكل روايته. فالرواية فى إطارها الخارجى، الذى أطلق عليه الروائى اسم «كتاب الكتب»، تتشكل فى سبعة أسفار، تبعاً لحروف مفردة «الرحمن» - مع التنبيه إلى أن «ال» التعريف هنا تدخل فى أصل الكلمة كما يقول المفسرون لوقوعها اسما على الذات الإلهية - أما لماذا «الرحمن» فالجواب نجده عند الجيلى، حيث يشير إلى أن الحق لما أراد أن يتجلى بصفة الخلق، استعطفته الملائكة أن يفعل مقسمة عليه بأسمائه اسماً اسماً، فلما أقسمت عليه باسم «الرحمن» «خلق الخلق». ثم يشير إلى:

أن هذا الاسم تحته جميع الأسماء الإلهية النفسية وهى سبعة: الحياة، والعلم، والقدرة والإرادة والسمع والبصر والكلام. فأحرفه سبعة؛ الألف وهى الحياة، ألا ترى إلى سريان حياة الله

فى جميع الأشياء، فكانت قائمة به، وكذا الألف سار بنفسه فى جميع الأحرف حتى إن ما ثم حرف إلا والألف موجودة فيه لفظاً وكتابة، فالباء منه ألف مبسوطة والجيم ألف معوجة الطرفين وكذلك البواقى .... إلخ. فكان حرف الألف مظهر الحياة الرحمانية السارية فى الموجودات. واللام مظهر العلم، فمجمل قائمة اللام علمه بنفسه ومحل تعريف علمه بالمخلوقات والراء مظهر القدرة المبرزة من كون العدم إلى ظهور الوجود .... والحاء مظهر الإرادة ومحلها غيب الغيب ألا ترى إلى حرف الحاء كيف هو من آخر الحلق إلى ما يلى الصدر، والإرادة الإلهية كذلك مجهولة فى نفس الله فلا يعلم ولا يدرى ماذا يريد فيقضى به، فالإرادة غيب محض، والميم مظهر السمع، ألا تراه شفوياً من ظاهر الفم إذ لا يسمع إلا مايقال؟

وما قيل فهو ظاهر سواء كان القول عظيما لفظيا أو حالياً .... وأما الألف التى بين الميم والنون، فمظهر البصر وله من الأعداد الواحد، وهو إشارة إلى أن الحق سبحانه لا يرى إلا بذاته... وأما النون فهو مظهر لكلامه سبحانه وتعالى قال الله تعالى (ن والقلم وما يسطرون) وكناية عن اللوح المحفوظ، فهو كتاب الله الذى قال فيه (ما فرطنا فى الكتاب من شئ) وكتابه كلامه. واعلم أن النون عبارة عن انتقاش صور المخلوقات بأحوالها وأوصافها كما هى عليه جملة واحدة، وذلك الانتقاش هو عبارة عن كلمة الله تعالى لها «كن» فهى تكون على حسب ما جرى به القلم فى اللوح الذى هو مظهر لكلمة الحضرة، لأن كل ما صدر من لفظة كن فهو تحت حيطة اللوح المحفوظ فلهذا قلنا إن النون مظهر كلام الله تعالى[٢٣].

ونقلنا هذا النص الطويل بحذف بسيط، ضرورى فيما نرى، لأنه يشكل أساس بناء (كتاب الكتب) وأسفاره السبعة. والواقع أن قارئ الرواية المتأمل، الذى يعرف دلالة حروف لفظة «الرحمن»، كما شرحها الجيلى ليعجب من تمكن الروائى من أن يعكس فيما سرده من أسفاره دلالات هذه الحروف مما يقتضى العديد من الصفحات لعرض ما ذكره فى الأسفار السبعة حرفًا حرفًا للتدليل على هذه الحقيقة، التى أدركناها أنا وطلاب الدكتوراه - بعد تأمل وقراءة للرواية أكثر من مرة. ففى هذه الأسفار يحدثنا الروائى عن رحلته فى بناء روايته، التى بدأت الحياة تدب فيها فى سفرها الأول (الألف) الذى هو مظهر سريان الحياة فى الأشياء، لتنتهى عند (حرف النون) الذى هو مظهر الكلام، وبه تكون الرواية قد أخذت مظهرها الأخير، المتحقق فى لفظة (كن)، فهى كائنة مثبتة، مسطورة أمام قارئها، فلم يعد لدى الروائى خالقها ما يقوله، وبذلك تكون روايته هى كلامه.

أما أقسام الرواية الأخرى، التى تتداخل بين الأسفار، وعددها ستة، فإن الروائى سيشكلها فى هيكل الرواية تبعًا لتحولات الذات الإلهية، وأحوال الإنسان الكامل. فالذات الإلهية عند الجيلى، الذى اعتمد الروائى مؤلفه (الإنسان الكامل...) بشكل أساسى فى بناء روايته، تخرج من تجردها وبساطتها إلى ذات مدركة عاقلة فى ثلاث مراحل: الأولى مرحلة الأحدية والثانية مرحلة الهوية، والثالثة مرحلة الإنية: وبهذه الطريقة التنازلية يصبح الوجود عاقلاً ومعقولاً[٢٤].

وفى مقابل هذه المراحل الثلاث التنازلية التى يقطعها «الحق» فى طريقة معرفته بنفسه والاتصال بالبشر، ثلاثة «أحوال» يشعر بها الصوفى فى «صعوده» للاندماج بالذات الإلهية، والفناء فيها، وهى: إشراق الأسماء الإلهية، إشراق الصفات، إشراق الذات. ومن الواضح أن الروائى، استند إلى هذه الانتقالات بين المراحل (نزولاً أو صعودًا) فى تشكيل روايته، ولكنه سيعمد إلى إجراء تغيير أساسى، لهدف - نأمل أن ننجلى فيما يلى من البحث - يخدم هذا التشكيل فيما يختص بتحولات الذات الإلهية، فالحركة ستظهر معكوسة أى

أنها ستتوالى «تصاعدياً» : الإنية، الهوية، الأحدية، أى بالانتقال من معرفة الذات الإلهية بنفسها إلى التجرد أو الوجود المحض بالقوة.

(٥)

ولكى نقترب من فهم كيفية استخدام الروائى هذه النظرية الصوفية فى تشكيل بنية روايته، سننقل هنا نص ما ورد فى الرواية لتوضيح ذلك، ثم نضيف إليه ما ذكره الروائى فى «حواره» الذى يزيد هذا التوضيح بياناً. ونقل ذلك، على طوله، لايشكل فى تقديرنا إلا خطوة أولى فى هذا التوضيح، لم نجد عبارات أوجز وأدق منها فى بيانه، الذى يحتاج هو الآخر توضيحاً سنحاوله فى «الخطوة الثانية» التى نأمل أن تقربنا من هذا الفهم. ففى السفر السادس (الألف المحذوفة) من «كتاب الكتب»، يخبرنا الروائى أن تبلور فكرة طريقة بناء الرواية تم عندما قرأ ذات ليلة ما كتبه ذاكر القيم - خامس الرواة - عن «مخطوطة الراووق» فى الصفحات البيض الساقطة فى التصوير «الأوفست» من كتاب الجيلى، يقول:

> منذ تلك الليلة تبلور لدى بناء هذه الرواية. فبفعل مصادفة جاءت تلك الصفحات البيض فى موضع احتوى فى نصه الأصلى على تلك المراحل الثلاث التى تخرج بها الذات من إطلاقها إلى مسرح الوجود، حيث سأتتبع عروج شخصياتى الروائية صعوداً نحو المؤلف، وعروج المؤلف بدوره نزولاً نحو تلك الشخصيات، ليدرك الطرفان وحدتهما على صفحات هذه الرواية: فما كان موجوداً فى ذهن الروائى بالقوة - أخيلة، صور، أفكار، تعينات - سيتحقق فى الرواية بالفعل على شكل حروف وكلمات. (ص٢٩٢).

ولكى نبدد شيئاً من غموض هذا النص نشير إلى أن الروائى اعتمد فى بناء روايته رواة ستة يأمل أن يكون هو سابعهم. الرواة الأربعة الأول: عبدالله البصير، مدلول اليتيم، عذيب العاشق، السيد نور هم رواة «السيرة المطلقية»، وقد استقل كل منهم برواية قسمه، أما الراويان الآخران فهما: ذاكر القيم، و «شبيب طاهر الغيات» اللذان يرويان ما أحاط بمخطوطة الراووق التى ضمت السيرة، من أمور أدت إلى تشتتها أوراقاً متناثرة، وجعلت أمر تحقيقها صعباً. وقد روى الرواة الثلاثة الأول نصوصهم من السيرة شفاهة، فى حين دون الرابع نص ونصوص من سبقوه، أما نصا شديد وذاكر فقد جاءا مكتوبين وما نذكره هنا سيساعدنا على فهم نص آخر ورد قبل النص السابق فى الرواية، نرى أنه من المهم ذكره لأنه يوضح بعبارات أكثر تحديدا بنية الرواية أو على حد تعبير الروائى «إطارها حتى نهايتها كما يبدد شيئاً من غموض النص السابق: يقول الروائى:

> فبين النص الشفهى للراوى الأول [يقصد نص عبدالله العاشق] ونص الكتابى الذى مازال فى طور التشكل والنمو [يقصد كتاب الكتب] ستتخذ النصوص الأُخر مواقعها، فنص «عبدالله البصير» يقود إلى نص «مدلول اليتيم» الذى يقود بدوره إلى نص «عذيب العاشق»، فى حين استند أنا فى نصى هذا - إن استطعت أن أبرهن فى ختام هذه الرواية على جدارتى بأن أغدو سابع الرواة - إلى نص الراوى السادس «شبيب طاهر الغيات» الذى يستند بدوره إلى نص الراوى الخامس «ذاكر القيم» (ص ١٨٤).

وهذا هو الذى قصده بـ «عروج شخصياته صعوداً نحو المؤلف، وعروج المؤلف، نزولاً نحو تلك الشخصيات ليدرك الطرفان وحدتهما على صفحات هذه الرواية» الذى ورد فى النص السابق. فنص عبدالله البصير («الراوى الأول»)، يصعد إلى نص «مدلول اليتيم» (الراوى الثانى)، وهذا بدوره يصعد إلى نص «عذيب العاشق» (الراوى الثالث) الذى يصعد إلى نص «السيد نور» (الراوى الرابع)، الذى يصعد بدوره إلى المؤلف (سابع الرواة) فى حين سيعرج الراوى (سابع الرواة) نزولاً إلى نص شبيب طاهر الغيات (الراوى السادس) الذى ينزل إلى نص ذاكر القيم (الراوى الخامس) الذى ينزل إلى

الراوى (الرابع) الذى كان قد صعد كما رأينا إلى المؤلف (الراوى السابع). وهكذا، تتلاحم أقسام الرواية التى تضم ما ذكرناه من نصوص، صعوداً ونزولاً، لتكون نسيج الرواية وبنيتها الفنية. وقد أفاد الراوى من طريقة «الإسناد» التراثية التى نعتبرها النمط الثالث من المرجعية التراثية بين ما رواه الرواة السبعة فى الرواية، وهو ما يوضحه الروائى فى حواره حين قال:

هناك معراجان متداخلان يتمان صعوداً وهبوطاً، وقد تمكنت من تجسيد عمليتى الصعود والنزول بطريقة «الإسناد» التراثية المعروفة، فالصعود يبدأ بأول رواة المخطوط، فى حين أن النزول يبدأ بسادس الرواة، فمتن المخطوط يبدأ فى عملية الصعود بالصيغة الآتية: (حدثنى شبيب طاهر الغياث فى ما كتب به إلى قال: وجدت بخط ذاكر القيم عن بعض القيمين على المزار عن السيد نور قال: سمعت عذيب العاشق قال: سمعت مدلول اليتيم قال: سمعت عبدالله البصير قال:). أما متن المخطوط فى عملية النزول فيبدأ كما يأتى: (حدثنى شبيب طاهر الغياث فى ما كتب به إلى قال:)، وهكذا تتكرر هذه الصيغة فى مفتتح كل فصل من فصول المتن، حاذفاً كل مرة اسماً من أسماء الرواة فى عملية الصعود ـ ومضيفاً اسما من أسماء الرواة ـ فى عملية النزول ـ ليحقق الطرفان(فناءهما) فى سفر النون من الحكاية الإطارية. ولكون رواة عملية الصعود يمثلون الشخصيات الروائية جاء أسلوبهم فى سرد الأحداث (شفهيا)، إذ إنهم يروون على نغمات الرباب (سيرة شعبية) تدور حول (مطلق) بطل الرواية المحورى. فى حين إن رواة عملية النزول يمثلون أقنعة للروائى، فجاء أسلوبهم فى سرد الأحداث (كتابيًا) (ص/٥٣)(٢٥).

وبمراجعة سلاسل الإسناد التى أشار إليها الروائى فى حديثه السابق، التى تعكس هذا الصعود وهذا النزول، بتفاصيلها التى استهل بها أقسام الرواية الستة غير كتاب الكتب، نلاحظ أن رواة الصعود الثلاثة وصولاً إلى رابعهم السيد نور يرتبطون بالإشراقات؛ فجاء القسم الأول(٢٦) منها، الذى يرويه مدلول اليتيم تحت عنوان «إشراق الصفات»، والثالث الذى يرويه عبد الله العاشق تحت عنوان «إشراق الأسماء»، والثانى الذى يرويه عذيب العاشق تحت عنوان «إشراق الذات»، وهذه الإشراقات كما ذكرنا ثلاثة «أحوال» يشعر بها الصوفى فى صعوده للاندماج بالذات الإلهية، وهى بذلك عبارة عن عروج العبد إلى ربه عن طريق رياضات ومجاهدات عديدة، إلا أنها رياضات ومجاهدات تتصل بالإشراقات التى يكون الفعل فيها أمراً خارجيًا إشراقيًا، لا دخل للإرادة فيه، فهى غير اختيارية من عند العبد، وإنما هى اصطفاء من الرب، لذلك جاء ماارواه هؤلاء الثلاثة ليس بفعل اختيارهم، وإنما عن طريق «الكشف»، وهو الكشف كما قلنا لا إرادة لهم فيه، لذلك حددت المقادير مايروره من السيرة، فاستقل كل راو من هؤلاء الرواة بقسم من السيرة، لم يسمح له «الكشف» بتجاوزه، فيكون بمجموعة حلقات للسيرة تتابع فيها الأحداث حتى نهايتها، فى قسمها الرابع «القسم المحظور»، الذى يرويه «السيد نور»، والذى يقص فيه وقائع ما عرف فى تاريخ العشيرة بـ«دكة المدفع» التى قتل فيها بطلها «مطلق» وعدد من أولاده.

ومن الطبيعى أن يكون الراوى الثانى فى الوقت الذى يكون فيه راوياً لقسمه، راوياً فى الوقت ذاته للقسم الثالث، والثالث راويا لقسمه وللقسمين السابقين، وهكذا يتبلور موقع «السيد نور» باعتباره رابع الرواة، فهو إذ يكون راوياً للقسم الأخير من السيرة «القسم المحظور» يكون فى الوقت ذاته راوياً لكل السيرة، ولأنه الوحيد فى زمانه العارف بالكتابة كان أيضا مدونها وواضح من كلامنا أن الروائى فى هذا يجرد هذه الإشراقات من محتواها، ودلالاتها الصوفية، ليجعلها المراحل التى تقطعها الشخصيات صعوداً للاتحاد الروائى، فالروائى

باعتباره خالقًا اختار شخوصه دون أن يكون لهم رأى فى هذا الاختيار، كما اختار لهم أسماءهم، بما تنطوى عليه هذه الأسماء من دلالات رمزية، كما حدد «مقاديرهم» فى المعرفة، والجزء المحدد لهم روايته عن السيرة، إن لم نقل بعبارة أكثر دقة، من الرواية باعتبار أن السيرة جزء من الرواية.

أما عروج الروائى نزولاً نحو الشخصيات، التى تنزل هى الأخرى وصولاً إلى السيد نور، فنلاحظ أنها تختص بمراحل تحولات الذات الإلهية، التى يتجلى فيها الرب فى صفحة الوجود نزولاً للاتحاد بالعبد وهى «الإنية، والهوية، والأحدية»، ويجرد الروائى كشأنه مع شخصيات الصعود التى ترتبط بالإشراقات هذه المراحل من دلالاتها الصوفية، لتدل على المراحل التى يقطعها الروائى ـ بوصفه خالصًا للاتحاد بشبيب طاهر الغياث (الراوى السادس) وذاكر القيم (الراوى الخامس) ومن ثم السيد نور (الراوى الرابع) باعتبارهم مخلوقاته. وهذه التحولات، لأنها صادرة من (الخالق) تتم بفعل وقرار ذاتى، لذلك نرى شبيب طاهر الغياث وذاكر القيم، والسيد نور، يكتبون ما يكتبون سواء أكان قسمًا من السيرة (ما كتبه السيد نور)، أم كان يدور حولها (ما كتبه شبيب وذاكر) باختيارهم، ودون تكليف من أحد، تمامًا كما سيكون ما سيروية الروائى فى «كتاب الكتب» الذى يعد مكملاً لما كتبوه، اختيارًا ذاتيًا لم يحمله على القيام به أحد، لأنه خالق الرواية.

وكما ذكرنا فى مستهل حديثنا عن هذا المظهر الصوفى، الذى اعتمده فى بناء روايته، فإن الروائى أجرى تغييرًا مقصودًا فى ترتيب مسار تحولات الذات الإلهية فى نزولها نحو البشر فجعل ماهو أولها (الأحدية) ـ الذى يروى فيها «السيد نور» رابع الرواة القسم الرابع من السيرة (القسم المحظور) ـ آخرها، فى حين جعل آخرها (الإنية) ـ الذى يروى فيه «سادس الرواة» شبيب طاهر الغياث قصة إخفاقه فى تحقيق «مخطوطة الراووق»، بعد تشتت أوراقها ـ فى حين احتفظ بقسم الهوية فى مكانه حيث هو، وهو القسم الذى يروى فيه «ذاكرالقيم» ما يتصل بعدد من قيمى «مزار السيد نور» الذين حافظوا على المخطوطة، وأذن لبعضهم بالإضافة إليها، وما آل إليه أمرها فى نهاية المطاف، أوراقًا متناثرة تتخاطفها الأيدى. وهو فى هذا التغيير أراد أن تنتهى جميع أقسام الرواية، عن «السيد نور» باعتباره مدون «المخطوطة» التى جعل الروائى أمر تحقيقها مدار الرواية الرئيسى؛ ذلك أن «السيد نور» رغم كونه رابع رواة السيرة فى السند، لكنه أولهم كونه سابقًا فى وجوده وجودهم، بل إنه «النور» الذى أنار لهم الدرب، واستمدوا من إشعاعه ومنه عن طريق مباشر أو غير مباشر مارووه، لأنه لم يكن راوياً من رواة السيرة فحسب، بل بطلاً رئيسًا من أبطالها، العارف بأسرارها، وأحد قطبى الصراع فيها الذى جسد الخير، فى حين كان «مطلق»، فى أول أمره، مجسدًا للشر فى هذا الصراع الناشب بينهما. لذلك، كان «السيد نور» محور (مخطوطة الراووق) الذى أضفى عليها المهابة، والقداسة، لقوة شخصيته، وكراماته، إن لم نقل معجزاته، فأصبح كوخه، الذى دخله ولم نره يخرج منه، احتجاجًا على مطلق، مزارًا يتولى رعايته، ورعاية مخطوطته القيمون من بعده، الذين لا يحق لأحدهم الإضافة إلى المخطوطة إلا بإذن منه.وقد نص فى القسم الرابع الذى يرويه على أحدهم، فى حين كان يطوف على آخرين، فى منامهم، ليأذن لهم بذلك.

وليس ذلك فحسب، بل نرى ماوراه الروائى فى «كتاب الكتب» الذى صور فيه معاناته ومكابداته فى سبيل كتابة الرواية، ينتهى هو الآخر إليه، عند أعتاب سفر (النون)، فيبدو الأمر أخيرًا، وكأن الروائى يوحد بينه وبين «السيد نور» فيكون هو هو، ويكون نتيجة ذلك فى النهاية الرواية، التى اكتملت أخيرًا بعد جهد جهيد استغرق أسفارًا ستة، اتخذت لها حروف الرحمن بدلالات معانيها الصوفية عناوين لها، فتكون هذه الأسفار بمثابة النهر الكبير الذى رفدته أقسام الرواية الستة الأخرى عبر مسيرته بدفقها، فيكون الروائى بذلك، وبعد جهد (الأسفار الستة) قد أكمل عمله وآن له أن يستريح ليتأمل فيما صنع، وهكذا تأخذ الرواية شكلها الأخير فى القرن السابع (سفر النون) الذى يتركه الروائى

صفحات بيضاء، فكأنه يقول فيه لقرائه لقد قلت كلامى، فيما مضى من أقسام، وخلقت لكم عالمى، وصورت لكم شخصياتى وعبرت لكم عن وجهات نظرى، على نحو ما قلت، فما عليكم الآن إلا أن تؤولوا ما قلت، وتعيدوا نسيج ما بنيت على نحو ما يتراءى لكم، وبذلك يتضح معنى اختيار الروائى لروايته (سابع أيام الخلق) عنواناً لها، فهو اليوم الذى استراح فيه الخالق، ليعيد التأمل فيما خلق فى ستة أيام، وهكذا يكون السفر السابع (النون) هو كلام المؤلف الأخير، الذى تمثله الرواية، فهو لذلك خاتمة السبك الذى تتجمع فيه النصوص وتلتقى الروافد، و إذا رجعنا إلى مرجعية الروائى الصوفية سيكون النص الذى يدخل دار الأبد أى الخلود، وهو النص الذى سيكون خاتمة التعب الذى لازم رحلة الخلق[٢٧] .

ولعلنا بما ذكرناه نكون قد وضحنا ما فى الرواية من إحكام بناء، رغم ظاهر هذا البناء الذى يبدو للوهلة الأولى متنافراً، وبذلك نكون قد وضحنا معنى ما ذكره الروائى فى «كتاب الكتب» عن شكل هذا البناء الذى شبهه بالمتحف الذى يبنيه فى الرواية «بدر فرهود الطارش» أحد شخصياتها الرئيسية، حين قال على لسان صديقه الشاعر: إن الرواية:

ستغدو على شاكلة ذلك المتحف: مزيجًا من الفوضى والتنافر ظاهرياً، فى حين هى فى باطنها بمنتهى الدقة والنظام(ص ١٣٣).

وهو إحكام بناء استلهمه كما رأينا من كتب المتصوفة، وخاصة كتب ابن عربى، والجيلى. وبذلك، فإن عبدالخالق الركابى لم يكتب رواية صوفية، ولانراه هدف إلى ذلك، رغم ما يبدو عليه من حرص على صبغها بصبغتها، لأغراض فنية تزيد من فرادة وتميز روايته، وجل ما فعله أنه اصطنع طريقتهم، واصطلاحاتهم، ولغتهم، وأفاد من بعض آرائهم فى معانى الكلام والحروف، والكمال والنقص، ووظفها توظيفًا روائيًا. فالأمر فى هذه الصوفية باعتبارها إحدى مرجعياته التراثية، التى اعتمدها فى كتابة روايته، هو أمر صناعة محض؛ أعمدة وأوتاد ... إلخ، جعلها أساسًا ومرتكزاً لمعمار روايته فى نهجها الجديد المبتكر، وليس شيئًا آخر يمت للفكر الصوفى بصلة على الإطلاق، فإن بدا فى الرواية شئ من هذا، فهو أمر مقحم مخل بفنيتها، إلا ما كان هدفه توضيح ناحية أو أخرى من نواحى بنائها.

خاتمة وتعقيب:

مامضى من البحث، يشكل القسم الأول منه، الذى حرصنا فيه على توضيح معمار رواية (سابع أيام الخلق) سعياً وراء تعريف القارئ بها، وإعانته على قراءتها، أما ماالذى حققه الروائى حقًا، فى ظل هذا المعمار المركب مما يبرر هذا الجهد الفنى المضنى الذى بذله الروائى فى كتابتها، كما يبرر من ناحية أخرى الجهد المضنى هو الآخر، الذى لابد أن يبذله القارئ فى قراءتها، فسيكون موضوع قسم ثان من البحث، لايتسع له الحيز المخصص لهذا البحث فى المجلة.

سنحاول أن نستكمل فيه الكثير مما يمكن أن يلمسه قارئ هذا البحث من أوجه قصور أو نقص، نأمل أن يعذرنا القارئ عنها، ولعل أبرزها ما يتصل بإشكال التلقى الذى تطرحه هذه الرواية بشكل حاد.

هوامش:

(١) ينظر فى توضيح هذا كتاب عبد المحسن طه بدر القيم **تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر، ١٨٧٠ ـ ١٩٣٨**، دار المعارف، القاهرة، طبعات عدة.

(٢) يتظر لتوضيح ذلك كتابنا **الأدب القصصى فى العراق منذ الحرب العالمية الثانية اتجاهاته الفكرية وقيمه الفنية** ج ١، ص، ٢٤ وما بعدها هامش (٧) من ص ٢٤ على وجه الخصوص الذى نشير فيه إلى ربط على جواد الطاهر فى كتابه **محمود أحمد السيد رائد القصة الحديثة فى العراق** محمد أحمد السيد بكتاب «المدرسة الحديثة» الذين برزوا فى مصر فى هذه الفترة، و لعل من أبرز مظاهر هذا الوعى الفنى لدى هذا القاص الذى يحسن الإشارة إليها أنه وصف روايته القصيرة يمكن اعتبارها أول رواية توفرت لها سمات فنية فى العراق.

(٣) سهيل إدريس، **القصة العراقية الحديثة، الآداب** العدد ٢ شباط السنة ١٩٥٣ ص ٢٤، «جلال خان» عام ١٩٢٧. فى المقدمة التى كتبها لها بأنها قصة عراقية موجزة لأنها لا يمكن أن تقرن بالروايات العظيمة المعروفة له مثل رواية **البعث** لتولستوى التى حرص على تعريف القراء بها فى أكثر من مقال ،كما وصف مجموعته االقصصية الصادرة عام ١٩٢٧ بالطلائع لأنها فى رأيه طلائع لما كان يدعو إليه من قصص قصيرة تتوفر لها مقومات الفن ، كما لم يذكر فى وصفها بأنها قصص، بل نص على أنها صورٌ وأحاديث .. إلخ.

(٤) نشرت **مجنونان** عام ١٩٣٩، لكن يشير فى ختامها إلى أنه أتم كتابتها فى ١٣ آذار ١٩٣٦. ينظر عبد الحق فاضل وهذه الرواية كتابنا **نشأة القصة وتطورها فى العراق ١٩٠٨ ــ ١٩٣٩».**

(٥) ينظر لتعرف ملاحظاته النقدية كتابنا **فى الأدب القصصى ونقده مقالة النقد القصصى فى العراق فى نشأته وتطوره** ص/ ٣٠ وما بعدها.

(٦) ينظر دراستنا لهما فى **الأدب القصصى**... ج ٢

(٧) صور خاطفة من حياتنا الأدبية. جريدة **أخبار الساعة** العدد ٢٤. السنة ٢١ نيسان ١٩٥٣.

(٨) أولى محاولاته فى هذا الاستخدام قصة **جيف معطرة** عام ١٩٤٨ التى حاول فيها أن يقلد جويس فى **يوليسيز**، ينظر دراستنا لهذه القصة **الأدب القصصى** ج ٢ ص ١٩٦ وما بعدها ، وبرز استخدامه على درجة من النضج أكبر فى قصص مجموعته **نشيد الأرض** عام ١٩٥٤.

(٩) نشر فؤاد التكرلى مجموعته الوحيدة هذه عام ١٩٦٠ وتضم قصصه القصيرة التى كتبها فى الخمسينيات، ينظر دراستنا لها فى **الأدب القصصى** ج ٢ ص ٢٨٣ وما بعدها، وقد أعاد نشر هذه المجموعة فى طبعتها الأولى.

(١٠) مقابلة مع فؤاد التكرلى نشرت بعنوان «مؤلف الوجه الآخر» فى مجلة **١٤ تموز** العدد ١٧ السنة ٢، ٣١ مارس ١٩٦٠ ص ٩.

(١١) ينظر لمعرفة موقف فؤاد التكرلى من استخدام العامية فى حوار القصص، وارتباط تمسكه بهذا الاستخدام بالوعى الفنى لديه، بحثنا «العامية فى حوار القصص العراقى الحديث» المعاد نشره فى كتابنا: **فى الأدب القصصى ونقده** ص ٥٨ وما بعدها.

١٢) ينظر تفاصيل ذلك فى بحثنا ترجمة القصص فى العراق ١٩٠٨ ــ ١٩٣٩ وفهرست القصص المترجمة الملحق به المنشور فى **الأدب القصصى ونقده** ص ١٨٠ وما بعدها.

(١٣) **الأدب القصصى فى العراق**، ج ٢ص ص٣٨٩، ٣٩٠.

(١٤) المرجع السابق ص ٢٧٥. وقد اطلعنا على ما كتب منها مخطوطاً، فوجدنا أن وعى القاص الفنى كان محقاً إذ لم نجد فيما كتبه من هذه الرواية ما يستحق أن يبذل الجهد فيه لإتمامه.

(١٥) المرجع السابق ص ٢٨٦.

(١٦) ينظر لمعرفة طبيعة هذا المشروع «الرواية تحاور التاريخ». حوار أجراه مع الروائى سامى محمد جريدة **الجمهورية** العدد ٤٧٥٥، ٩ أيلول ١٩٨٢.

(١٧) ذكر الروائى فى نهايتها ص ٥٣٤ أنه بدأ فى كتابتها فى ٣١ تموز ١٩٨٤، وأنهاها فى ٢٠ كانون الأول ديسمبر ١٩٨٧، وكان قد ذكر فى نهاية روايته السابقة **الراووق** أنه بدأ فى كتابتها فى ٢٩ نيسان ١٩٨٢، وإنهاها فى ٢٥ كانون الثانى يناير ١٩٨٦.

(١٨) هذا الحوار نشر تحت عنوان له دلالته هو: دليل القارئ إلى سابع أيام الحق أجراه: وارد بدر السالم، **الأقلام** العدد المزدوج ١ ــ ٤ السنة الثانية والثلاثون ١٩٩٧. وسنشير إلى صفحات النصوص التى نقتبسها منه فى صلب البحث.

(١٩) أخص بالذكر منهم : يحيى عارف الكبيسى ، وحمزة فاضل يوسف اللذين سأستعين استعانة مباشرة بما كتباه، ونهلة بتيان التى كان لجهدها فى كشف دلالة كلمة «الرحمن» وانعكاسه فى الرواية ما أنار لنا درباً مظلما، كما كان لحماستها المفرطة وبحثها الدائب، ما أضفى على جو الدرس بهجته وحيويته الدافقة.

(٢٠) **فصوص الحكم**. ص ٣٨

(٢١) نفسه ص. ٥.

(٢٢) عبد الكريم الجيلى **الإنسان الكامل فى معرفة الأواخر والأوائل**، ج٢/٤٨.

(٢٣) ألبير نصرى نادر **التصوف الإسلامى** ص ٢٢.

(٢٤) ينظر كتاب نيولد. أ. نيكلسون: **فى التصوف الإسلامى وتاريخه.**

(٢٥)وقد كرر الروائى تقريباً القول نفسه فى حديثه عن تجربته الأدبية الذى نشر تحت عنوان «التجريب أسلوباً ودهشة» فى **مجلة الآداب** (اللبنانية) العدد ٨/٧ السنة ٤٥ آب ١٩٩٧ ص ٣٨ ومابعدها.

(٢٦) تتبادل مفردات: نص، قسم ، فصل فى البحث ، للدلالة على ماتوزعت إليه الرواية من أقسام أو فصول أو نصوص، بسبب توضيحات المؤلف التى لم تستقر على مفردة منها.

(٢٧) يقول ابن عربى فى باب ترجمة الوجود : «مادامت الدنيا موجودة فالتعب موجود فى السعد، إلا أنها دار السبك والتخليص، فأنت تدور فى ستة أيام ويوم السابع هو يوم دخولك دار الأبد». رسائل ابن عربى، **كتاب التراجم** ص ١٦، وأيضا : «اشتغل بالحق فى أيام الخلق، وهو ستة أيام، ولو أدركك الجهد فلا تفتر، فإن الراحة أمامك فى اليوم السابع». نفسه ص١٧.

تحولات الرواية المغاربية

ـ مداخل مجملة ـ

عبد الحميد عقار*

١ ـ فكرة المغرب العربي والوضع اللغوى:

المغرب العربى فضاء طبيعى وجغرافى واقتصادى وثقافى. إنه واجهة العالم العربى على المحيط الأطلسى والبحر الأبيض المتوسط، وإحدى مناطق العالم حيث تبدو القضايا الجيوسياسية اليوم شديدة التعقيد[1]. وبالرغم من كل التقلبات التى عرفتها مساحته وحدوده بين الجزر والمد على امتداد تاريخه، فهو يمتد من بنغازى شرقا إلى المحيط الأطلسى غربا، ومن البحر المتوسط شمالا إلى نهر السينغال والصحراء الكبرى جنوبا. ويكوّن مجموعة سياسية جهوية تتألف رسميا ابتداء من فبراير ١٩٨٩ من خمس دول ذات سيادة هى ليبيا وتونس والجزائر والمغرب وموريتانيا. تتجاوز ساكنته سبعين مليون نسمة، تقيم على امتداد طوله ٤٠٠٠ كم من الشرق إلى الغرب وفى مساحة تقدر بحوالى ستة ملايين كم٢.

لهذا الفضاء عمق تاريخى وحضارى عريق. وقد كان الحضور العربى الإسلامى بعد الفتح عاملا أساسيا فى بلورة مكونات هذا الفضاء وتمييز مطامحه ومداه، وتجديد صياغة شخصيته وهويته. فى حين كان الاستعمار الأوروبى لبلدان هذا الفضاء منذ القرن التاسع عشر، وبروز حركات التحرير الوطنى مع مطلع القرن العشرين، حافزا لإيقاظ الوعى بوحدة هذا الفضاء، وبالحاجة إلى التنسيق والتضامن من أجل جلاء الاستعمار، وتحقيق الاستقلال، وبناء كيان جهوى حديث يفيد من معطيات الجغرافيا والتاريخ والثقافة. أما بعد الاستقلال، فقد أصبح البعد الاقتصادى وما يقتضيه من سوق متكاملة جهويا، وضرورة المنافسة والانفتاح على الآخر وبخاصة على أوروبا، واتساع الهجرة المغاربية إليها، وما تتطلبه ضرورات النمو من شراكة وتبادل متكافئين، كل ذلك أصبح يمثل العنصر الحاسم فى الدعوة إلى تشييد المغرب العربى فضاء للحرية والتبادل والتنسيق والتكامل.

* أستاذ الأدب العربى بجامعة الرباط.

يتضح، إذن، أن الدعوة إلى وحدة الفضاء المغاربى فى العصور الحديثة استعادت حيويتها ومشروعيتها بفعل كونها جاءت رد فعل ضد التدخل الأجنبى والسيطرة الاستعمارية، ولأنها واكبت نشوء الحركات الوطنية والسياسية وتطورها مغاربيا منذ مطلع هذا القرن. وقد انبنت هذه الدعوة على وحدة الشعور باستمرار أسباب الالتحام والتأثر المتبادل. ودخلت لذلك فى عداد الآمال المحركة للخيال الجمعى للمغاربيين المعاصرين، آمال تبدو دوما مستعصية التحقيق فى المستوى الاقتصادى والسياسى الملموس، لكنها تظل مع ذلك ممكنا محتملا للمستقبل.

ويحتل الوضع اللغوى مكانة بارزة فى تحديد فضاء المغرب العربى. وذلك لأن «اللغة لا تصلح للتواصل، بل تصلح للوجود»[٢]، ولأنها بالإضافة إلى كونها «أداة تواصل هى أيضا حقل للتعبير يتجاوز الرهان الأساسى فيه التخاطب إلى الهوية»[٣]. من هذا المنظور، يبدو الوضع اللغوى الاجتماعى مغاربيا معقدا، إنه فضاء تتحكم فيه وضعية لغوية ثلاثية:

– لغة الثقافة، ومجال المكتوب، والمقدس، أى اللغة الرسمية مغاربيا وهى العربية بطبيعة الحال.

– لغة الحياة العائلية والاجتماعية، شفوية و«محرومة» من سلطة الكتابة، وتستمد انتشارها وتداولها من أنها اللغة الأم للجماعات التى يتألف منها المغرب العربى وهى (الدارجة أو الأمازيغية ومغايراتهما).

– لغة أجنبية فرنسية فرضها الاستعمار، وأصبحت بعد الاستقلال مصدراً للامتياز والترقية الاجتماعيين، ومجالا للتوتر واتساع المطالبة بالتعريب، ومقاومة الفرنسة.

هذا الاستقطاب حول ثلاث لغات فى المغرب العربى، بما لها من مغايرات وتلوينات، لا يحيل فقط على ثلاثة تعابير لغوية تقع فى مستويات مرجعية مختلفة هى: المحلى، والعربى الإسلامى، والغربى، بل:

يحيل أيضا على انطباع الوسط الاجتماعى بثلاثة ضوابط ثقافية مختلفة تمثل بدورها نداءات أو إحالات على هويات مختلفة. هذه النداءات لا تمثل عوالم منفصلة بقدر ما تشكل عوامل فى تكافل مستمر، بحيث يخضع الفرد لجاذبيتها كلها فى آن واحد ضمن المجرى العادى لحياته اليومية[٤].

إن التعدد اللغوى ظاهرة طبيعية إذ «لايوجد مجتمع يستعمل لغة واحدة. إن المستويات اللغوية متفاوتة فى كل مجتمع»[٥]. لكن المسألة تتعلق قبل كل شئ بالميكانيزمات التى تنتظم هذا التعدد، وبالكيفية الملموسة التى يعاش بها، ففى حالة المغرب العربى يتم ذلك بالتدريج على حساب قوة اللغة العربية الرسمية نفسها، وضدا لها، أحيانا أخرى؛ ذلك أن: «المغرب العربى يتفرنس يوما بعد يوم»، والانتقال بين الوضعية اللغوية الثلاثية هو من بين عوامل أخرى يسهم فى «خلق محيط لغوى حركى وغير متجانس، قد ينتج عنه تهجين اللغة أو «تبغيلها»، إذا لم توفر الشروط للمحافظة على نظامها وصفائها»[٦].

ضمن هذا الأفق يأخذ الصراع من أجل التعريب أبعادا شتى؛ فهو بحث من أجل إحلال اللغة العربية بعد تمكينها من الكفاية اللازمة محل الفرنسية لتؤدى وظائف هذه الأخيرة بلسان عربى؛ وهو من جانب ثان بحث عن ترسيخ الخطاب الوطنى بصدد الهوية؛ ومكان لتفجير التوترات السياسية والسوسيوثقافية بين الجماعات المتعددة اللسان والمتفاوتة الامتيازات والمكونات. هنا، يتحول الصراع حول التعريب إلى ما يشبه الاستيهام. أليست اللغة هى التى تتيح لنا«أن نكون»؟

هذه، بإيجاز، هى بعض الملامح المشكلة لفضاء المغرب العربى: الرغبة الملحة فى التضامن والوحدة تذكيها ذكريات الماضى المشترك، وآمال المستقبل المتاق إليه بتصور وتفكير مشترك أو متقارب على الأقل؛ تنوع فى المرجعيات والثقافات واللغات يستوحى تنوعا أعمق يعيشه هذا الفضاء فى المستوى الجغرافى والإثنى حيث يمتزج فيه ما هو مغاربى بما هو مشرقى بما هو متوسطى بما هو إفريقى أو إسلامى؛ ازدواجية فى الإحساس وتفتح فى الرأى والتصور حذر وغامض تجاه

الآخر؛ قوة تمركز الدولة الوطنية المقترن من جانب، بغياب إرادة القيام ببعض الإصلاحات التي تمكّن من التقليل من المركزية والمخاطرة جزئيا بنفوذ الدولة في سبيل تحقيق الوحدة على الصعيد الجهوي، ومن جانب ثان باستمرار صراع الطبائع بدل صراع الأفكار عنصرا بارزا في العلاقة بين قادة الفضاء المغاربي وأنظمته، ومن ثم استمرار إخفاق تجربة التنسيق وبالأحرى التوحيد.

مجمل هذه العناصر هي التي تؤثث المتخيل الجمعي المغاربي بالصور والظلال والخيالات، فتمنحه خصوصية تثرى المجال الأوسع لهذا المتخيل المتصل باللغة والثقافة العربيين بوصفه كلاً: المتخيل من حيث هو «بناء للشروخ والنتوءات والاستيهامات العميقة والكامنة في نفس الإنسان.. ويشخص معارك الرغبة والشهوة المحتجزة»[٧]. وعلى سبيل التمثيل فقط، فالمكان في المغرب العربي له ذاكرة خاصة جدا، فهو تارة قرين الأرض، قدسي، يتنزل من الإنسان منزلة نفسه وعِرْضه، ويستوجب التضحية والفداء؛ وهو تارة أخرى مبعث الرَهبة والخوف لأنه مسكون بالأرواح والأشباح والكائنات غير المرئية، ولا يُمتلَك أو يُدْرك عندئذ إلا عبر نسج الحكايات والصور، أو عبر الامتثال للطقوس والشعائر «الغيبية» النابعة من ثقافة أخرى قوامها السحر والرقى والتمائم والتعاويذ والطلاسم. ومثلما هو الشأن تجاه المكان نجد هناك صورا خصوصية أخرى عن اللغة الأم، وعن المرأة، وعن الأم، وعن الجسد والجنس، والأنواء والطقس، وعن الهجرة، وعن الحروب والهزائم، وبالخصوص سقوط الأندلس وما تلاها، وعن المخزن. إنها صور تخصّص المتخيل المغاربي بقدر ما تفتح أمامه وأمام من يستلهمه أفق كتابة مغايرة. فكيف يتفاعل النتاج الأدبي مع مكونات هذا الفضاء المحكوم بـ«التعدد في إطار الوحدة والتنافس في إطار التكامل بين أقطار المغرب العربي»؟

٢ ـ تطور النتاج الأدبي ووضع الرواية المغاربية:

يتميز النتاج الأدبي المغاربي الحديث بسمات وظواهر عديدة تبرز خصوصيته وفرادته:

فهو **أولا** نتاج متنوع اللغات والمرجعيات الثقافية. فهناك نتاج شفوي يقال أو يدون بإحدى اللغات الأم، ويحافظ على القرب من الحياة الإنسانية بعيدا عن التصنيفات التحليلية الدقيقة، متوسلا بما يميز الإبداع الشفوي من حرص على التكرار والإيقاع، وما يتسم به توظيف مخزون الذاكرة الجمعية من مبالغات وأمثال وصور وتلميحات؛ وهناك نتاج يكتب باللغة الفرنسية لأسباب تاريخية وسوسيو ثقافية تخص الجزائر ثم المغرب فتونس بدرجة أقل. وتشهد موريتانيا بدورها ظهور أدب ناطق بالفرنسية من نماذجه أعمال يوسف غاى في الرواية والمسرحية، وأعمال موسى ولد ابنو في الروائية[٨]. أما النتاج الأدبي الأساسي المهيمن فهو باللغة العربية، اللغة العالمة والرسمية مغاربيا. هذا النتاج ما فتئ يتطور ويتحول ويغتني بانيا له مكانته الخاصة في وجدان المغاربي، وفي النسيج الثقافي والفكري المتسم بالتعقيد، لكن بالحيوية والنمو كذلك. وهذا النتاج ذو التعبير العربي ينسج موقعه الخاص في سيرورة الأدب العربي بوصفه كلاً، رافدا من روافده، ووجها متميزا بمتخيله واجتهاداته الخاصة في التأليف والصياغة، واشتغاله النوعي على الفسيفساء اللغوية. لذلك يظل هذا الإنتاج المكتوب بالعربية هو الأكثر تمثلا وتمثيلا لعناصر الفضاء المغاربي وتطلعاته وهواجسه وحميمياته.

وثانية تلك الظواهر أن الإنتاج الأدبي العربي المغاربي فضلا عن مواكبته الإبداعية لتاريخ هذا الفضاء وتحولاته، فهو أدب يجسد ويصدر عن قواسم مشتركة تعتبر ثمرة استلهام الأدباء للسياق السياسي والسوسيوثقافي نفسه[٩]، وثمرة استلهامهم للمتخيل نفسه، وللذاكرة اللغوية المشتركة نفسها، الغنية والمتجذرة في المقدس والدنيوي، والمدوّن والشفوي منذ قرون. ومن هذه القواسم:

* ارتباط نشأة هذا الأدب في مراحله الأولى قبل الاستقلال ببروز الحركات الوطنية وحركات الإصلاح والتجديد، مما أضفى على الأدب طابعا اجتماعيا وتسجيليا استهدف تخليص اللغة الأدبية من قيود التقليد، وتحرير المضمون من الرتابة، والاهتمام بالتسجيل التخييلي لردود الأفعال تجاه خصائص الحقبة الاستعمارية، خاصة أسئلة الهوية ومقومات الشخصية المغاربية.

* غنى الموروث الثقافى العالِم واستمرار تأثيراته وامتداداته فى الذاكرة والوجدان والتربية.

* قوة حضور التراث الشعبى، وإعادة استحضاره وتوظيفه برؤى متباينة الأشكال والأهداف.

* استمرارية التفاعل والتواصل العميقين مع الحركة الثقافية والأدبية فى المشرق العربى.

* تأثيرات المثاقفة والحاجة إلى الانفتاح الإيجابى على الآخر ثقافة ولغة، لكن بأفق نقدى وانتقادى.

وثالثة هذه الظواهر تخص التحولات العميقة التى يعيشها هذا النتاج الأدبى مغاربيا، وبخاصة منه ذو التعبير العربى. إنها تحولات تمس الأشكال والموضوعات والعلاقة بالمتخيل وباللغة.

فحتى السبعينيات من هذا القرن، أولى الأدب المغاربى الحديث، وقد عرف بدايته التحديثية الأولى منذ الاستقلالات، أهمية قصوى للرسالة الاجتماعية، وبشكل خاص لقضايا الثورة والتغيير والالتزام.

وإذا كانت القصيدة والقصة القصيرة قد عرفت انتشارا واسعا بحكم سهولة النشر فى الصحف والمجلات، فكانتا لذلك ذات حضور قوى خلال الستينيات والسبعينيات وذات قدرة على التقاط التبدلات والتوترات الاجتماعية، فإننا نسجل ابتداء من الثمانينيات نموا مهما فى الرواية واتساعا واضحا فى الإقبال عليها قراءة ونقدا وتدريسا؛ وقد اتجهت الرواية منذئذ نحو: تشخيص تمزقات الفرد، واستعادة عالم الطفولة، والانشغال بتأمل الكتابة فى ذاتها فى حقبة اتسمت بتنامى الشعور بخيبة الأمل أمام انكسار المشاريع الكبرى للتغيير والثورة؛ مثلما اتجهت هذه الرواية إجمالا نحو رفض الواقعية الموروثة عن القرن التاسع عشر، وتشييد أشكال جديدة مولِّدة وتجريبية؛ وذلك بعدما ظلت خلال الستينيات والسبعينيات حبيسة انشغالها بتصوير الصراعات الوطنية الاجتماعية من منظور اجتماعى أطروحى أو نقدى إشكالى فى الغالب الأعم.

هكذا، اتجه الأدب المغاربى، إذن، نحو تشييد خصوصيته وبناء منطقه الخاص باستقلال عن باقى الخطابات وبرؤية جديدة للعلاقة بالإيديولوجيا وبالواقع، وبانفتاح كبير على فضاءات الحلم والمدهش والساخر والعجيب واليومى والتراثى، وبالتشخيص الأدبى للتعدد اللغوى والأسلوبى الذى يخترق الفضاء المغاربى، كل ذلك بأفق تجريبى واضح.

وتعتبر الرواية أكثر الأجناس الأدبية بالمغرب العربى قدرة على تشييد هذه الخصوصية، وإبداع تلك الفضاءات، علما بأن إيقاع تكونها وتطورها يتسم بالسرعة وبالتداخل والاختزال فى المراحل والاتجاهات بسبب عدة عوامل منها:

١ ـ الرواية المغاربية حديثة العهد من حيث النشأة والتكون والتطور قياسا إلى مثيلتها فى المشرق العربى، ويعتبر تكونها حصيلة تطورات اجتازتها أشكال تعبيرية شبه روائية مثل القصص التاريخى والسيرة الذاتية، هما بدورهما جاءا استجابة لتحولات النثر الأدبى والتأليفى مغاربيا خلال النصف الأول من القرن العشرين، ابتداء باستيحاء قوالب المقامة والرحلة وتوظيفها فى التعبير عن تغير الزمن والقيم وبروز إحساس جديد بهما، مرورا بكتابة الخاطرة والقصة الخرافية والتسجيلية، وصولا إلى إبداع القصة القصيرة والرواية. هذا الموقع للرواية داخل عالم النص كان ثمرة تحولات عاشتها المجتمعات المغاربية غداة الاصطدام المباشر والعنيف بالغرب، وبسبب تنامى الوعى الوطنى، وبفعل تأثيرات عمليات «التبرجز» والمثاقفة.

٢ ـ لقد اتبعت الرواية المغاربية فى تطورها النهج نفسه تقريبا، لكن بإيقاع وتوقيت متفاوتين. وهكذا تعتبر الروايات الأولى (١٠) بمثابة نمط أصلى، ستحاوره وتتجاوزه روايات أخرى ذات توجه تجريبى حداثى، عرف بدايته الأولى خلال السبعينيات ليصبح نمطا مهيمنا فى العقدين التاليين.

٣ ـ إن أفق الرواية المغاربية ومسار تطورها محكومان بالرغبة الملحة فى التجريب والتحديث. فالتجريب، وتكسير خطية السرد وأحادية الصوت والخطاب، كل ذلك يمس اللغة والشكل والمعنى والرؤى على السواء، فيطبعها بالتجديد والتنوع، وبالتوالد والتشذُّر، وبتلاشى الحدود بين الأجناس

الأدبية والتعبيرية، وبتعدد الرؤى والدلالات المحتملة، حيث تحل «مغامرة الكتابة» محل «كتابة المغامرة». هذه الرغبة فى التجريب والتحديث تجسد فى الواقع أفقا مشتركا لقطاعات معرفية ومجتمعية مغاربية بمثل التقدم والعقلانية والديموقراطية رهانها الأساسى منذ الستينيات أو قبلها بقليل.

٣ ـ تحولات الرواية المغاربية:

ومن أبرز ملامح هذا التطور وتجلياته الخصائص التالية:

أولا: إن نصوص المتن الروائى المدروس(١١) تؤكد، انطلاقا من الجوانب التى تم تحليلها وتركيب مكوناتها وخصائصها، أن الخطاب الروائى المغاربى قابل لأن يقرأ باعتباره سلسلة نصية دينامية متطورة. فهذا الخطاب رغم حداثة سن تكونه، مسكون بالتحول، وبالبحث عن الخصوصية والمغايرة. ثم إن مدارات التحول وإوالياته «تشمل بنيات الخطاب التخييلية والسردية والتعبيرية والتشخيصية والجمالية». وفى الخلاصات التالية ما يضىء شمولية هذا التحول:

١ ـ فمادة التأليف الروائى تخلت عن أن تكون استيحاء لما هو جاد ورصين ومكتمل لكونه يجد أصله فى تاريخ الحركة الوطنية، أو فى واقع الصراعات الاجتماعية المتناسلة بعد ذلك، أو فى علاقة القرى بالمدن وما ينجم عن الانتقال والنزوح من مشاكل، أو فى وضع المرأة فى ظل قسرية المؤسسات الاجتماعية وعنف تخلفها. عوضاً عن ذلك، اتجهت مادة التأليف الروائى لتكون صدى للتجربة الخاصة، ولهموم الذات فى أبعادها الشخصية والوجودية، ولتساؤلاتها الإحراجية والشكوكية، ورغبتها الخبيئة فى الارتياد والكشف. وفى ضوء انطلاق قريحة الشخصية الروائية ومزاجها حيث يتم تشخيص الحقيقة الاجتماعية. وهذا الأمر هو الذى يفسر التدخل العنيف للشخصية والسارد والمؤلف أحيانا، والحضور الملحوظ للغة الاستيهام والبوح والمفارقات الساخرة، وأسلوب الكشف عن التقنية حيث أصبحت الكتابة نفسها موضوعا أو مادة للتأليف الروائى.

٢ ـ والبطل الذى فقد، أو كاد، وضعه الإشكالى أمسى موزعا فى بحثه ومغامرته بين تيمتى الموت والجنون، أو بين ازدواج الشخصية وبطولتها المقزمة، وبين استيهامات الطفولة وخيالاتها، ومكونات الذاكرة و«خيانات» التاريخ، أو خيباته، بين خرافية الواقع وعجائبيته الأسطورية، بين الملحمى المفجع والهزلى الساخر. هذا البطل يحتمى لدى عبد الله العروى بنداء الفكر الحريص على تعقيل كيفية التعبير وتقنياته.

وفى كل هذه الصور يحرص الكتّاب على إضفاء طابع التخييل حد الغموض والالتباس على تجربة الشعور أو الوجود أو التاريخ التى توجد فى أصل مادة التأليف الروائى؛ وعلى إظهار الشغف المبالغ فيه بالآنية والتغير، وبالقلق والتوحد؛ وعلى انتهاك المحظور والمقدس.

وتتفاعل داخل نصوص المتن المدروس زاويتا نظر يتم من خلالهما الإصغاء والتقاط ذبذبات الذات والواقع وتململاتهما، توتراتهما وانكساراتهما، شظاياهما ولحمتهما، ما يتداعى منهما وما هو قيد المخاض أو التشكل: زاوية تنظر إليهما من تحت، من خلال المهمش والمنسى والمقصى أو حتى من خلال حالة الرثاثة؛ وزاوية تنظر إليهما من فوق، من عالم البنيات والأنساق والسياقات المنظمة المؤسّسة، التى لها سلطة.

٣ ـ وبتلازم مع هذا التبدل فى مستوى القصة ومادة التأليف، عرفت الأشكال الروائية انتقالا سريعا، تطورت فى سياقه من واقعية نقدية أو طبيعية رمزية، لتستقر بعد ذلك عند ملامح واقعية جديدة ذات تلوينات متباينة، لكنها تلتقى كلها عند تيار التجريب الحداثى. فالسرد يتسم بالتصدع بانفتاحه اللانهائى، والحدود بين الأجناس الأدبية تقلصت وكادت تمحى، والسرد التراثى يعاد توظيفه بأسلوب خلاق يساهم إلى جانب بقية العوامل الأخرى فى تخصيص الخطاب الروائى المغاربى، ويستبدل بالشكل القائم على الوحدة، شكلاً دينامياً يجد انسجامه النصى فى التوالد والانفتاح والنسبية.

ثانيا: إن تحولات الخطاب الروائى المغاربى ليست دون مآزق، ذلك لأن النزوع التجريبى يصبح أحيانا عائقا أمام التطور وأمام التلقى عندما يصبح الاشتغال على اللغة يساوى التضحية بالقصة أو الحكاية، وبالشخصية، وبالبناء. أليس فى

مسلك كهذا تضحية بالقارئ وبالمتلقى؛ أى بمحيط النص نفسه؟ إن مسألة الغموض والالتباس وغياب المعنى أحيانا أو تلاشيه، تجعل من أسئلة التلقى حاضرة بقوة فى مجرى السياق الثقافى والتداولى لهذا الخطاب بالمغرب العربى راهنا.

ثالثا: تحولات الخطاب الروائى الناسجة لخصوصيته ومآزقه وحداثته تستمد مشروعيتها وتتغذى من سياق ثقافى وفكرى عام. هذا السياق يتصل بما يميز حركة التأليف فى حقول الفلسفة والتاريخ واللسانيات والإيديولوجيا من خصوبة وتفتح وتوجه نقدى، وما يطبع مناهج التفكير فيها من تساؤل وبحث وعقلانية، وما تتسم به الخلاصات والأبنية التى تصوغها من تنسيب وتجذر فى الزمان والمكان، بما سيكون فى إمكانها أن تلتقى بما هو كونى وإنسانى. إن عملية التماثل والاستمداد ذات الصبغة الحوارية بين مختلف هذه الحقول تمثل أحد شروط تجاوز الإبداع الأدبى والفكرى المغاربى لذاته ولحدوده اللسانية، وتأكيد قابليته للانخراط فى الفضاء الكونى من موقع مغاير.

رابعا: وختاما، وفى ضوء هذه الاستخلاصات، نتساءل: ألا يوجد السرد الروائى المغاربى، إذن، انطلاقا من هذا الوضع بصدد إنجاز نقلة جديدة يحقق فيها انزياحا ما عن عوالم الحكى السندبادى ذات البنية الدائرية التى لا تتقدم إلا على أساس تكرارها لذاتها، واقترابا من عوالم السرد الدونكيشوطى فى ذهابها إلى نقطة اللاعودة، وانخراطها فى العالم بالرغم من كونه أوسع حجما من وعى البطل؟ ألا تمثل تيمة الجنون والهذيان والرغبات المحمومة، ومحاورة المؤلف والكتابة تخييليا، وتلوين المركزية اللغوية بالتشخيص الإبداعى للغة التداول اليومى وللمفردات الشعبية، والتفكير فى الرواية بوصفها رواية مضادة، ألا يمثل ذلك إرهاصاً بهذا التحول ومسيرا فى اتجاه ذلك الأفق؟

نكتفى الآن بإثارة هذه التساؤلات، بما أن مدار الإجابة عنها يتعلق بمنحى آخر فى التحليل وباتجاه آخر فى البحث.

هوامش:

١ ـ إن التعقيد الذى يميز القضايا الجيوسياسية مغاربيا، وبالرغم من آثاره السلبية على الاستقرار أو على التنمية المتكافئة، يعتبر عنوان دينامية سياسية وثقافية ومجتمعية لايمكن إنكار أهميتها، فمضمون هذا التعقيد والعوامل التى تنتجه كلاهما يتسم بالتناقض ويوسع دائرة الصراع والمطالبة بإحداث التغييرات الضرورية، مثلما يعيد النظر فى أسس تدبير الشؤون الداخلية للمغاربة، وفى تنظيم علاقاتهم بالمجال وبالتراث وبالذات وبالآخر. فاتساع حركة المطالبة بالديموقراطية وحقوق الإنسان، وتنامى الحركات السياسية ذات الأساس الدينى الأصولى؛ واستمرار نمو الهجرة المغاربية نحو أوروبا، مع ما نتج عن ذلك من ردود أفعال متناقضة فى أوروبا والبلدان المغاربية على السواء؛ من مؤشراتها تصاعد نزعات العداء للأجنبى، والعنف، وإعادة طرح قضايا الهوية بحدة أحيانا فى سياق تنامى التوترات الثقافية التى تغذيها النزوعات الإثنية، والتعارض بين التقليد ونزوعات الامتثال للنموذج والحداثة، ونداءات الترشيد والعقلنة وضرورة إقامة شراكة حقيقية أساسها التعاون والتبادل أفقيا وعموديا؛ والتنافس الخفى والقوى بين أمريكا وأوروبا حول الحضور الممكن لهما فى الفضاء المغاربى؛ ودور الجسر الذى يضطلع به المغرب العربى بحكم الجغرافيا بين إفريقيا أو جزء هام منها على الأقل، وأوروبا: هذه العوامل والمتناقضات وغيرها، ليست سلبا مطلقا، بقدر ما هى تعبير ملتبس عن دينامية سياسية ومجتمعية رهاناتها متناقضة وغامضة؛ ومن هنا يأتى طابع التعقيد المشار إليه.

٢ ـ جاك بيرك، نقلا عن جلبير جرانجيوم، **اللغة والسلطة والمجتمع فى المغرب العربى**، ترجمة محمد أسليم، الفارابى للنشر، مكناس ١٩٩٥.

٣ ـ جلبير جرانجيوم،م.س، ص ٦.

٤ ـ ج. جرانجيوم، م.س،ص ٨٩.

٥ ـ عبد الله العروى، **ثقافتنا فى ضوء التاريخ**، دار التنوير للطباعة والنشر، المركز الثقافى العربى، ١٩٨٣، ص ص٢١٠ ـ ٢١١.

٦ ـ عبد القادر الفاسى الفهرى، ملكة اللغة العربية ونموها فى وضع الازدواج والتعدد، ضمن كتاب: **قضايا استعمال اللغة العربية فى المغرب**، مطبوعات أكاديمية، المملكة المغربية، سلسلة الندوات، الرباط، نوفمبر ١٩٩٣، ص٧٢.

٧ ـ جمال الدين بن الشيخ، دراسة المتخيل العربى: المنهج وأسئلة النقد، حوار أنجزه محمد برادة مع جمال الدين بن الشيخ، مجلة **المشروع**، ع١٠، ١٩٨٨.

٨ ـ مؤلف جماعى، موريتانيا: **الثقافة والدولة والمجتمع**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٩٥، ص.٢٠٢.

٩ ـ Akkar, M. Berrada in:
L'Etat du Maghreb, sous la direction de Camille et Yves La Coste, Paris: Ed. La découverte,. 1991,p.304.

١٠ ـ نقصد بالروايات الأولى الأعمال السردية الطويلة النفس، والبعيدة عن محاكاة تقاليد السرد العربى القديم من قبيل الرحلات والمقامات، والبعيدة كذلك عن ميثاق السيرة الذاتية. وهى كذلك الأعمال السردية التى تستجيب فى بنائها لمكونات الشكل الكلاسيكى للرواية الأوروبية، خلافا لما سبقها من نصوص قصصية طويلة، لكنها لا تمتلك بالوضوح الكافى مقاييس الشكل الروائى. والروايات المغاربية الأولى الناضجة هى على التوالى: **زمن الضحايا** (١٩٥٦) لمحمد العروسى المطوى بالنسبة إلى تونس، **دفنا الماضى** (١٩٦٦) لعبد الكريم غلاب بالنسبة إلى المغرب، **ريح الجنوب** (١٩٧١) لعبد الحميد بن هدوقة بالنسبة إلى الجزائر، **الأسماء المتغيرة** (١٩٨١) لأحمد ولد عبد القادر بالنسبة إلى موريتانيا، **حقول الرماد** (١٩٨٥) لأحمد إبراهيم الفقيه بالنسبة إلى ليبيا.

(١١) ملحق:

المتن الروائى المدروس:

واسينى الأعرج، **نوار اللوز، تغريبة صالح بن عامر الزوفرى**، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٣.

ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، دار الجرمق، دمشق، ١٩٨٩.

محمد برادة، **لعبة النسيان**، دار الأمان، الرباط، ط١، ١٩٨٧.

عبد الحميد بن هدوقة، **الجازية والدراويش**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٣.

صلاح الدين بوجاه، **الاعترافات والأسرار**، سراس للنشر، تونس ١٩٨٥.

النفير والقيامة، سراس للنشر، تونس ١٩٨٥.

جيلالى خلاص، **حمائم الشفق**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٦.

عبد القادر الشاوى، **دليل العنفوان**، الفنك، الدار البيضاء، ١٩٨٩.

الميلودى شغموم، **عين الفرس**، دار الأمان، الرباط، ١٩٨٨.

أحمد إبراهيم الفقيه، **حقول الرماد**، المنشأة العامة للتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ١٩٨٥.

هشام القروى، **ن، ديمبير**، تونس،١٩٨٣.

أعمدة الجنون السبعة، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، ١٩٨٥.

محمود المسعدى، **حدث أبو هريرة قال**، الدار التونسية للنشر، تونس،١٩٧٣.

مصطفى المدايني، **الرحيل إلى الزمن الدامى**، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٨١.

عروسية النالوتى، **مراتيج**، سراس، تونس،١٩٨٥.

محمد الهرادى، **أحلام بقرة**، دار الخطابى للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨.

الطاهر وطار، اللاز، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط٢، ١٩٧٨.

عرس بغل، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٧٨، وروايات الهلال، عدد ٤٤١، القاهرة، مارس، ١٩٨٨.

أحمد ولد عبد القادر، **الأسماء المتغيرة**، دار الباحث، بيروت، ١٩٨١.



فى إشكالية الهوية المزدوجة
الأدب المغاربى المكتوب بالفرنسية نموذجا[١]

بنسالم حميش*

تلميذان يلتقيان: لدراسة برجسون وديكارت، ولنسيان الشيخ بن باديس والشعراء الجزائريين الذين ليست لهم لغة.

مالك حداد[٢]

إن المطلب الأكثر استعجالا عند جماعة أخذت بزمام أمرها هو حقا تحرير لغتها واستعادتها (...) وحدها هذه اللغة تسمح للمستعمر أن يعيد الوصل إلى زمانه المتقطع، وأن يكتشف من جديد استمراريته المفقودة واستمرارية تاريخه.

ألبير ميمى[٣]

أن يغير كاتب لغته معناه: أن يكتب رسالة حب مستعينا بالقاموس.

إ.م شيبرون[٤]

فى مختلف حقول المعرفة، يعلم الباحثون بالتجربة فوائد الازدواجية اللغوية من حيث هى أداة مقاربة لثقافتين مختلفتين من حيث الأصل والهوية. إن هذه الأداة تتيح لهم فعلا أن يضعوا منظومة ثقافية فى مرآة منظومة أخرى و«تنسيب» وبالتالى إغناء الواحدة بالأخرى. ومن هنا، مبدئيا، يكون المتمكن من لغتين قادرا على تلمس الشمولية فى تكامل الثقافات واستعدادها لاكتساب مهارات التواصل والتبادل، وذلك بحكم تموقعه فى خطوط الوصل بين ثقافتين: واحدة هى له بالأصل والانتماء، والثانية بالاستعارة والتبنى.

غير أن حدود الازدواجية اللغوية ـ كما يمكننا رصدها فى بلدان المغرب ـ تأخذ فى الظهور ما إن يعتور عبارات التعايش بين لغتين نوع من التدهور بفعل ميل واحدة إلى التضييق على الأخرى أو إلى إقحامها فى صراع هيمنة ونفوذ لا تكافؤ فيه بين القوى والوسائل. ومن هذا الباب يمكن

* كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط.

التدليل على ذلك بالفرنكوفونية بوصفها سياسة لغوية ثقافية ومؤسسة رسمية[٥].

كما أن هناك حدودا أخرى لتلك الازدواجية يجوز تأكيدها فى مجال ثقافة الإبداع الأدبى تخصيصا. ذلك لأنه إذا كانت ثقافة البحث فى العلوم الإنسانية أو الطبيعية تتطلب لغتين فأكثر، فإن الأمر ليس كذلك فى شتى فنون الإبداع من شعر ورواية ومسرح وسينما، حيث تكون السيادة كلها للغة الواحدة بوصفها نظام استيعاب وتمثل، ونمط تحقيق وإنجاز. وهكذا، فإن كل أدب إنما ينتمى إلى لغته وتاريخها، سواء كانت هذه اللغة أصلية أو مقتبسة. ومن هنا تصح إعادة النظر نقديا فى تسميات من صنف الأدب المغاربى، أو العربى، المكتوب بالفرنسية أو الإنجليزية، على سبيل المثال.

إن فرضيتنا فى هذا البحث التحليلى الإظهارى هى أن الأدب المغاربى المكتوب بالفرنسية يحمل اسما مشكلا ينم ضمنا عند واضعيه عن سلوك إقصائى بين. وهذا الاسم، على أية حال، كما يبدو لنا صوريا، ليس أقل وقعا من شئ يكون أدبا فرنسيا مكتوبا بالعربية. ومن جهة أخرى ملازمة، إن ذلك الأدب لا يمكنه، موضوعيا، أن يقوم إلا كفصل فى التاريخ المعاصر للغة ـ الموطن (بتعبير ميشلى) التى كتب وطبع فيها؛ أى تاريخ الفرنسية من حيث هوحقل ذهنى ونفسى ـ لسانى، كما سيأتى بيانه.

من هذا المنطلق، لنا أن نقول إنه يجوز لكتابنا بالفرنسية أن ينالوا حقا لايمكن لأى مؤرخ ثقة للأدب الفرنسى أن يرفضه لهم، أى حق المواطنة الأدبية الفرنسية، كالذى تمتع به كتاب جزائريو المولد، أمثال ج. رووا وأ. كامو، و إ. روبليس، وكتاب آخرين من «الأرجل السود» أقل شهرة أو منسيين من صنف : ج. سيناك، وك. بن عدى، وأ. بنسوسان، وم. سكاليسى، ول. برتراند، وم. ريفل وغيرهم.ولا يصح فى شئ القول، فى هذا الباب، بخصوصية ما للفرنسية المغاربية بوصفها «غنيمة حرب» حسب تعبير لامعقول لكاتب ياسين، كما لا يصح فى شئ التعلق بالظن أنه داخل لغة متبناة يمكننا الخلق أو اختراع لغة أخرى بدعوى مجيئنا إليها من أصقاع وآفاق وراء البحر. فأية مواساة غير مجدية أن نقول مع كاتب ياسين: «إن وضع (الكاتب الجزائرى بالفرنسية) بين خطوط نار يرغمه على الاختراع والارتجال والإبداع»[٦]، وكما يعلم جيدا المبدعون فى قرارة أنفسهم ومداركهم، وكما لا ينفك اللسانيون يبرهنون عليه، فإن اللغة، كل لغة، هى عالم فى ذاته، يعطى للخطاب قواعده ونواظمه، وللكتابة أرضية انغراسها واشتغالها، وللرؤيا أفق نبضها وتحركها، مع أن هذا العالم من طبعه أن يسترجع دوما كل الحيويات والإنجازات القولية التى يتيحها، ولو كانت لمبدعين عصاة متمردين كرامبو وبودلير وسيلين وآرتو، أو كانت لتيارات كالسريالية أو الكربيول، إلخ. وبالتالى، فإن اللغة، بصورة مجازية، مثل الثعبان الذى يعض ذنبه، يبدل جلده، ولكنه يبقى مع ذلك زاحفا منصهرا فى جنسه وطبيعته:

> حتى قبل يقظة وعينا الأولى، [كما يكتب لوى يمسليف]، تكون الكلمات قد رنت من حولنا، مستعدة لأن تلف البذور الهشة البكر لفكرنا، وأن تتبعنا من دون كلل طوال حياتنا، منذ انشغالاتنا اليومية المتواضعة حتى لحظاتنا الأكثر سموا وحميمية، لحظاتنا التى تستمد منها حياة سائر الأيام قوة وحرارة، بفضل الذكريات المجسدة فى اللغة[٧].

وعليه، فإن القول أو الاستمرار فى القول بفكرة أن اللغة فى مجال الخلق الأدبى وحتى الفكرى وسيلة تعبير ليس غير، ماهو سوى قول لا أصل له فى الحقيقة. وإلا فكيف نفسر أن كتابنا بالفرنسية لا يشعرون باستقامة وعائهم النفسى واللغوى، ولا يتنفسون ولا يعيشون الإبداع إلا داخل لغة واحدة مفردة من دون أن يقدروا على إبدالها بلغة أخرى، كالتى يفترض أنها لغتهم الأم أو لغتهم القومية مثلا؟

> إن اللغة، ليست مجرد مرافق، بل هى خيط عميق الحبك فى نسيج الفكر: إنها للفرد كنز الذاكرة ووعى يقظ متوارثان ابنا عن أب[٨].

فى باب رصد ازدواجية الهوية فى الأدب المغاربى المكتوب بالفرنسية، حسبنا أن نشير إلى بعض وجوهها من

خلال نصوص شاهدة ومواقف كثيرة. فعند غالبية رواد هذا الأدب، نلحظ علامات شعور بالمأساة بادية على علاقتهم باللسان الفرنسي، بحيث كانوا يعبرون عنه بعبارات مؤثرة ممضة. إنهم أولئك الذين عايشوا، ما بين ١٩٤٥ و ١٩٦١، الاستعمار على أنه صنف من «باثولوجيا التاريخ»، حسب تعبير قوى لمالك حداد، وعانوا من الازدواجية اللغوية الاستعمارية باعتبارها «دراما لسانية»، حسب نعت ألبير ميمي؛ كما أن كتابا آخرين، كأحمد الصفريوى وجان عمروش وكاتب ياسين وإدريس الشرايبى، قد عبّروا بأشكال متفاوتة الكثافة عن صدمة الهوية أو العوق الوجودى بما هى نتاج لحالة الاستلاب اللغوى التى تحرمهم من إمكان الكتابة والقول فى لغتهم التاريخية الوطنية.

إنها حالة انحباس وحرمان ذات بعد نموذجي. فهذا مالك حداد يعبر عنها قائلا: «اللغة الفرنسية هى منفاى»؛ وهذا إدريس الشرايبى يسجلها بكلمات بليغة نابضة:

> منذ عشر سنوات ودماغى العربى المفكر بالعربية يطحن مفاهيم أوروبية على نحو بالغ العبث، بحيث يحولها إلى مرارة، فتعتمل بها. وإن بقى مستمرا فليس بفضل قاعدة التكيف، بل لأنه، من كثر ما طحن على ذلك النحو، حمل فوق ما يطيق من السجايا المتوالدة - التى هى وحدها المتكيفة مع العالم الغربى.

ويكتب أيضا فى جملة مؤثرة: «إن أرواحنا تنزف دما فى فرنسا»(٩).

إن كتّابا من الجيل نفسه، كمحمد ديب ومولود المعمرى، قد عبروا عن مثل تلك الشهادات فى وقت أو آخر من مسيرتهم، إلا أنهم ما لبثوا أن أهملوها أو أقبروها حتى يعيشوا فى طمأنينة مع أنفسهم، بالسكون، على أى نحو كان، إلى لغتهم المتبناة، وبإنشاء إواليات تعويضية مهمتها الإعراض عن المشكل اللغوى والتخلص منه بأهون ثمن. وهكذا رأى م. المعمرى أن الفرنسية هى «وسيلة للتغور الذاتى عن طريق حركة الترحال»، واعتقد ك. ياسين أن الفرنسية «غنيمة حرب» «يمكن للكاتب المغاربى أن يسخرها ضد اللغة الفرنسية، حتى يعنفها ويمخضها من الداخل وحتى يستمد منها «الأسلحة الطويلة المدى لتحرره». هذا مع العلم أن هذا السعى عرف به الشاعر فرلين الداعى إلى «لىّ عنق البلاغة» الفرنسية، حسب تعبيره، ناهيك عما فعله بهذه اللغة الدادائيون والسورياليون، وغيرهم. وظن ياسين أيضا أن الثنائية عربية - فرنسية يمكن أن تجد حلها (أو لنقل انحلالها) فى التمييز القديم بين المضمون والشكل، الذى نعلم خطأه فى أعين المبدعين والنقاد الجادين على السواء:

> إن معظم ذكرياتى وإحساساتى وأحلامى ومناجاتى الداخلية، تتعلق ببلادى. فمن الطبيعى أن أشعر بها فى صيغتها الأولى - أى لغتى - الأم، العربية [هكذا] لكنى لاأقدر على إنشائها والتعبير عنها إلا بالفرنسية(١٠).

وتهب باحثة فرنسية، هى جاكلين أرنو، لنجدة هذه الأقوال، فتكتب:

> قد يحسن التذكير هنا أن كتابا مشهورين، فى أزمنة وبلدان أخرى، وجدوا أداة فن أصيل فى لغة لم تكن لغتهم الأم: فهذا يونسكو يكتب بالفرنسية، وهذا جويس يختار الكتابة بالإنجليزية، وهذا كافكا، كحالة قصوى، الذى كان بإمكانه أن يكتب باليديش، لغة جاليته الأصلية(...) أو بالتشيكية، لغة البلاد التى استوطنتها أسرته، إلا أنه مارس لغة ألمانية غربية(١١).

ولا ندرى كيف غرب عن ذهن السيدة أرنو أن تذكيرها فى هذا المقام ليس مقنعا البتة، نظرا لأن مقارنتها، القاصرة تاريخيا، لاتقيس الفوارق الموجودة بين العربية والفرنسية، التى هى أكبر حجما وعمقا من الفوارق بين اللغات الأوروبية المذكورة. وعلاوة على هذا، لا أحد من الكتاب المشار إليهم ينتمى، حسب علمنا، إلى تاريخ أدب لغته - الأم أو لغة بلده الأصلى، بل ينتمى إلى تاريخ أدب لغته المتبناة، وهذا هو أيضا حال كتاب آخرين، كهنرى ميشو البلجيكى أو جوزيف كيسل الروسى أو جوليان جرين

الأمـريكى أو صـامـويل بيكت الأيرلندى.. إلخ. فـهل يحق سحب هذه الخاتمة بالتماثل على كتابنا بالفرنسية؟

فى سياق مجاوزة مثل تلك الحيل والمخارج الضيقة، تنصب شهادات وجوه من الرعيل الأول، منها مالك حداد النزيه اليقظ دوما، الذى يعلم أن المخارج من ذلك الصنف لاتصلح لشئ عند المنتفعين بالفرنسية، ولا حتى فى أعين مالكيها الشرعيين: «فكم مرة، قيل لى: إنك الرضيع الذى يضرب مرضعته»[١٢]. ومن تلك الوجوه أيضا امرأتان جزائريتان كانتا تعبّران من خلال إنتاجهما ومواقفهما عن نزوع إلى العربية ورغبة أكيدة، لكنها معاقة، فى الكتابة بها. ويتعلق الأمر بجميلة دبيش وخصوصا أسية جبار الأكثر شهرة وإنتاجا من الأولى، وهما معا حملتا للغة الضاد وآدابها حبا عميقا صادقا، حتى إن جبار لم تتردد فى تسجيل مساندتها لسياسة التعريب المعتمدة من طرف حكومة بلادها منذ فجر الاستقلال[١٣].

على صعيد آخر، متعلق باللهجات الأمازيغية، لنا أن نذكر أسماء جان عمروش وأخته مارجريت طاوس و م.المعمرى وم. فرعون وك. ياسين فى سجل العاملين على جمع وترجمة (لكن دوما إلى الفرنسية) أغانى وأشعار وحكايات «قبايلية»، معظمها لمجهولين وبعضها لمبدعين مرتبطين أساسا بالأدب الشفوى (السى محمد ـ أو ـ امحند، تصديت ياسين..)، غير أن هذه الجهود، المشكورة على أية حال، ظلت ظرفية ومتقطعة، ولم تعرف متابعة حقيقية على يد الخلف، حتى فى المغرب حيث الأمازيغية بلهجاتها الثلاث تبدو أكبر حجما وتنوعا. فهل لأن الباحثين يستنفدون بسرعة التراث الشفوى بشتى فروعه؟ أو لأن ذلك بسبب الانزياحات السياسية التى يتيحها هذا التراث عند جماعات مستعدة لشحنه إيديولوجيا بما لا طاقة له به؟ أم أن علة ذلك تكمن فى المقاومة العربية ـ الإسلامية لما يظهر أنه يهدد، بالبعثرة والتصدع، وحدة ثقافية تعانى هى نفسها من تبعات الهيمنات الأجنبية؟ مهما كانت الإجابة، فإن ما يجدر تسجيله هو أن لا أحد من بين أولئك الكتاب حاول يوما أن يترجم تعلقه العاطفى بلغته الأم إلى نتاج إبداعى فى هذه «اللغة» ذاتها، كما لو أن هذا الفعل يصطدم بصعوبات موضوعية قاهرة، أو كما لو أنه يهدد المفكر فيه بالانغماس فى إقليمية مغالية مفرطة.

والآن ماذا عن وضع الأدب المغاربى المكتوب بالفرنسية خلال العقدين الأخيرين؟

عن جيل الخلف، جيل السبعينيات فما بعدها، تسجل ج. أرنو بنوع من السطحية وحتى الازدراء المقنع للغة العربية:

> فى انتظار أن تنضج اللغة الوطنية وأن تندمج فيها اللهجات الأم ـ أو تتكون هذه الأخيرة على حدة ـ يستمر الكتّاب فى الكتابة بالفرنسية[١٤].

ليس فى مقدورنا ولا من اختصاصنا أن نخضع نصوص هؤلاء الكتّاب لتحليلات أسلوبية أو «شكلانية»، مع أن المتخصصين فى عبقرية اللغة الفرنسية وتاريخ آدابها الكلاسيكية يعلمون أن النثر والشعر فى تلك النصوص يظلان بدرجات كثيرة دون مستوى نثر روسو وبروست وشعر فاليرى وسان ـ جون بيرس، على سبيل التمثيل. وإذن، فلنكتف من باب الرصد الموضوعى (أو المضمونى) بالقول إن نصوص «أدبنا» المكتوب بالفرنسية تتميز فى معظمها بغلبة جنس «الأوتوبيوجرافيا»، وهذا الجنس ركن فى الكتابة ركين، لابد من معرفته وارتياده، خصوصا إن كان يتيح عبر طريق «الاعترافات» الغوص فى معرفة النفس الإنسانية وأحوالها. فما أجمل أن نقرأ فى هذا الباب نصوصا للغزالى وابن حزم وابن منقذ وابن بطوطة وابن خلدون، أو نصوصا فى الثقافة الغربية للقديس أوغسطين وروسو وريلكه، وغيرهم، إلا أن الملاحظ فى ممارسة أصحابنا لذلك الجنس هو أن كتاباتهم إجمالا إنما تفرز سيرا ذاتية، جلية أو مقنّعة، هى فى معظمها سير الوساوس والهلوسات واللهج بالأنا، والانكباب على السرّة، والتأمل فى الاسم الشخصى وحروفه ومعانيه؛ أى أنها كثيرا ما تستحيل إلى نرجسيات متمحورة حول الذات كمهماز جوهرى وكقاعدة ذهاب وإياب ودوران.. إلخ. هذا مع أنه يبرز اليوم أكثر من سؤال نقدى يحق طرحه على السيرة الذاتية صنفا وممارسة، مثلا: هل يمكن لأى عقد أوتوبيوجرافى أن يقوم على الحقيقة والصدق فى الاعتراف والسرد؟ وهل حقا يتيح للذات أن تكشف عن كل شئ ؟

وتقول كل شيء؟ والذات، أى ذات، ماذا عساها أن تحكيه وهى تسود الصفحات وتنزل فيها إن لم تكن بلغت حدا من الاستثنائية والتفرد كبيرا خارقا للعادة أو فى قلب الوجود الجنونى، المعتل والكارثى؟ إننا لا نقول بأن «الأنا» يلزم إقباره وطمسه، بل نرى فقط أن هوابطه وصواعده فى مغارة الباطن لا تكفى لخلق الكتابة الأدبية من حيث هى كتابة ثقافية كلية.

أما سر انتشار الأوتوبيوجرافيا وما حام حولها عند كتّابنا بالفرنسية، فهو، من جهة، أنهم - بفعل ضعف انغراسهم العمودى وتجذرهم التراثى - لا يستطيعون سواها ولا الخروج عنها؛ كما أنهم، من جهة ثانية، مضطرون، حفاظا على كسب جمهورهم اللغوى الطبيعى وتعاقدهم معه، إلى أن يعملوا رهن طلبات هذا الجمهور وانتظاراته، التى تصب كلها فى التلذذات بالغرائبية والعجائبية، كما عرفها وألفها فى (ليالى ألف ليلة وليلة). ولهذا السبب الضاغط نرى أولئك الكتّاب يتبارون فى مدارات الاستيطانات والذاتيات، وإظهار شخصياتهم (من ذويهم) ككائنات إثنولوجية محددة وجوديا بالتخلف والتقليد؛ كما نراهم يجتهدون فى تحويل ثقافة بلادهم إلى صندوق عجائب، كلما رفعوا غطاءه أخرجوا منه ذكرياتهم المتداعية عن حكايات جحا وحديدان الحرامى وعايشة قنديشة، وعن جن الأركان والحمّامات، وعن الأولياء والطلاسم والعادات الروحانية الإحيائية وما شابه، مع اعتقادهم أنهم بهذه الشعبويات والصور الفولكلورية إنما يغرفون من الأدب الشعبى اللامكتوب، الذى يعارضون به - من دون علم - آداب التراث العربى المكتوب.

لكن، أكثر من ذلك كله، ما نلاحظه أيضا عند جمهرة أولئك الكتاب، منذ السبعينيات إلى اليوم، هو إعراضهم عن شقاء الوعى اللغوى وعبث المغامرة الإبداعية بالفرنسية، كما كان الحال لدى غالبية الرواد من الجيل الأول؛ بل إن البعض ذهبوا إلى إقامة - ولو على رمال متحركة - أجهزة هجومية وحتى عدوانية، لا تصمد بالطبع أمام أى امتحان معرفى جدى، ومنها على سبيل التمثيل:

- إن العربية لغة مقدسة، وبالتالى «لغة الرقابة والرقابة الذاتية»، لاتهب فى تصويرهم حرية الخيال والتعبير التى هى خصيصة اللغات الغربية. ومثل هذا الكلام الذى يروجه حتى جامعيون (أمثال محمد أركون وجمال الدين بن الشيخ، إضافة إلى أمين معلوف وابن جلون) ينم فى الواقع عن إجحاف مقصود فى حق لغة نعلم تاريخيا أنها خلقت وطورت، قبل الإسلام وطوال حقبه المديدة، آدابا دنيوية خارج دائرة القدسى، وأحيانا ضد مصرفى سلطته، وهى ما نقرأه فى المعلقات وشعر الصعاليك والمولدين، وفى شتى أغراض شعر الغزل والخمريات، كما فى الأزجال والموشحات، هذا فضلا عما نقرأه فى مصنفات (أدب الدنيا) و (الإمتاع والمؤانسة).. إلخ. وحتى فى أدبيات التصوف الوثيقة الصلة بالعالم العلوى والحب الإلهى، كم من رخص وإباحات مارسها بعض المتصوفة! وكم من إنجازات قولية قياسية أنتجتها الكتابة الشطحية والشذرية! أما فى الأدب العربى الحديث، المكتوب غالبا بلغة وسطى، فيكفى التذكير بأعمال ليلى بعلبكى وغادة السمان ونزار قبانى وأدونيس ومحمد الماغوط ومحمد شكرى وغيرهم كثير، حتى نرى تلاشى أطروحة العربية الرقيبة المانعة بدعوى قداستها.

- على جبهة أخرى من جبهات الهواية المعرفية والترقيع النظرى، أنفق كتاب آخرون حماسة فى مدح محاسن الازدواجية اللغوية وحسناتها، وذلك باسم كلمات - مفاتيح، منها الانفتاح والتعدد والاختلاف، وغيرها من الكلمات التى تفتقر دوما إلى وضع المفاهيم المفكر فيها، وتنتهى إلى ذيعانها كشعارات وذرائع بعد أن تسقط فى رتابة المكرورات المملة. أما مصيرها المحزن فيظهر فى رابعة النهار عندما يسخرها كتّاب معروفون بكونهم أحاديى اللغة أساسا، بل، أكثر من هذا، لا تربطهم بالثقافة العربية إلا خيوط أضعف من خيوط العنكبوت. ولعل من زمرة هؤلاء ع.الخطيبى المدافع فى كتابه (المغارب المتعدد) عن ازدواجية لغوية جذرية، يعترف بأنها «حلم أحمق»، إلا أنه يردف قائلا: «ولهذا السبب بالذات أرانى متعلقا بها»[١٥] [كذا!]؛ والواقع أنها ازدواجية لغوية خفيفة فى اللسان بقدر ماهى

عسيرة فى الميدان، لاسيما وأن داعيتها لا يبرهن على الاضطلاع بها حقا، سواء فى مجال العلم أو فى مجال الكتابة، وهو الذى يقر بافتقاده طعم المعرفة الواسعة érudition[16]، التى ليست له معها إلا علاقة متذبذبة طائشة.

ـ مثال آخر ربما هو أكثر بلاغة من السابق يجسده الطاهر بن جلون، الذى كثيرا ما تطلبه وسائل الإعلام الأوروبية، عن سذاجة أو غباوة أو رغبة فى التسخير، من أجل استجوابه فى الإسلام والحركات الأصولية وفى الثقافة العربية (التى يفتخر بأنه يعرف بها)، هذا فى حين أنه، كتابة، فى روايته المجازة (الليلة المقدسة) ـ أو (ليلة القدر) ـ يخلط ما بين الشهور القمرية الإسلامية، ويصف صلاة الجنازة كما لو أنها مشابهة لإحدى الصلوات الخمس.. إلخ.

ـ حلقات ضعيفة أخرى فى الأجهزة الهجومية عند كتّابنا الفرنكوفون الجدد، يمكن رصدها بنوع من اليسر، منها مثلا ذلك الصدع الذى يكدّون فى إحداثه بين العربية الفصحى والعربية الدارجة، وذلك للخلوص إلى القول بأن هذه الأخيرة هى «لغتهم الأم» وليست الأولى، وهذا كما لو أنه لا توجد دراسات ومعاجم كثيرة تبرهن بالدليل المادى على صلات القرابة والرتق الكثيرة، والمجهولة غالبا، بين طبقتى العربية، الفصيحة والعامية[17]، أو كما لو أن الفرنسيين مثلا فى حياتهم اليومية يتكلمون لغة موليير أو فولتير أو سان ـ جون بيرس، أو ليست لهم لهجاتهم العامية والإقليمية.

ما أكثر الذرائع والتحايلات المهزوزة فى الخطاب الإيديولوجى لكتّابنا من الجيل الثانى عن أدبهم؛ لكن فى بعض ثنايا ذلك الخطاب ودقائقه، هناك أقوال واعية صادقة، وإن على قلتها، تلمع كشطحات حبلى بشعور الاغتراب والتمزق، شبيه بشعور التصدع فى الكيان والهوية. هكذا ينشد الطاهر بن جلون: «فى هذا الوقت يبيع الجمهور، عراة، أنفسهم لكل اللغات، لا يتذكرون شيئا وهم على العمود الفقرى للإنسان الممزق يحكمون»[18]. وعند الخطيبى، الأخ ـ الخصيم لصاحب ذلك الكلام، نقرأ أفكارا واعترافات أفيد وأجلى فى سياق سيرته الذاتية (الذاكرة الموشومة)، ومنه:

كنت [أيام حرب الجزائر] كاتبا من دون ملف، أناقش بشوق فى الثقافة الوطنية والهوية أو نقيضها، وفى الثورة والإسلام؛ وبما أن كل جماعة فرنسية كان لها عربيُّ خدمتها، فقد كنا نسمع اعترافات لامنقطعة. فعربى الخدمة يقول: إننى حلقة وصل بين الغرب والشرق والمسيحية والإسلام، وإفريقيا وآسيا. وأشياء أخرى؛ مسكين أنت أيها العربى، أين كنت المختزل فى سلسلة من حلقات الوصل! كنت أرى البعض يتسولون صورة هويتهم من أكشاك الجرائد، متملقين [مهمومين] بأدنى تشطيب فى الاعتراف بهم «هلموا»، يقول الفرنسى، وتقاذفوا بالسبّ فى لغتنا، فسنكون فى غاية الامتنان لكونكم تحسنونها جيدا[19].

عندما يقوم الكاتب المغاربى بإشارات وعروض للفرنكوفونية من دون أن يتلقى منها إلا النزر اليسير، فإنه لا يسعه إلا أن يشعر إزاءها بمرارة ممزوجة بالضغينة. وهذه الحالة النفسية لا تقدر على إخفائها حتى فورات الكبرياء أو مواقف اللامبالاة. فالخطيبى، من حيث هو منافس سيئ الحظ للمحظوظ السعيد ابن جلون، له كل الدواعى للحقد على النظام الفرنكوفونى ووسائل إعلامه، التى يظهر أنها لا تتبنى أكثر من عربى للخدمة واحد لكل بلد أو مجموعة بلدان، مخضعة كل المرشحين لهذا المنصب لتقاطع سلوكاتها فى المحاسبة والتقتير. إن ذلك النظام الذى يتقشف فى مكافأة أتباعه، نراه يعاقب بقساوة كل من يظن أنهم «يضربون مرضعتهم» و«يبصقون فى الصحن»، أو يقولون حتى بالرمز ما قاله مالك حداد جهرا: «إن اللغة الفرنسية تفصلنى عن وطنى أكثر من البحر المتوسطى»[20].

كثيرون هم خائبو الأمل فى الفرنكوفونية. فإضافة إلى الذين استنفدوا،عبثا، كل إشارات التقرب منها، هناك كتّاب،كمحمد خير الدين وعبداللطيف اللعبى «بعسلوج

كرامة» بين شفتيه، مالوا فى الغالب الأعم إلى مقاطعتها أو هجرها، رافضين لعب دور «حركيى» آدابها، حتى إن كان عليهم أن يؤدوا ثمن ذلك على صعيد الدفع النشرى والإعلامى؛ وهناك كتاب آخرون صرخوا فى وجه السياسة الفرنكوفونية وناهضوها، ذاهبين إلى حد الدعوة إلى لغة الأصل وممارستها، كما فعل كاتب ياسين فى وضعه مسرحيات بالعامية الجزائرية، أشهرها (محمد.. احمل شنطتك) ١٩٧١، وكما فعل رشيد بوجدرة الذى لم يجد ترياقا ضد شفاء وعيه التاريخى واللسانى سوى فى إعادة الحياة إلى علاقته بالعربية كقطب الرحى للكتابة وعلامة محسوسة للحق فى تجديد الذاكرة الثقافية الجماعية وفى توحيد الهوية القومية العميقة... وكيفما كانت نتائج تجربة بوجدرة المتحدية، فإن فعله الصادق الجرىء يقول وحده الشيء الكثير عن مأساة الاستلاب اللغوى والثقافى عند الكتاب من جيله.

إن شهادة بوجدرة كشهادة سابقيه مالك حداد وآسية جبار والشاعر المغربى زغلول مرسى صاحب ديوانين[٢١]، لتبدو لنا موجهة إلى تأمل التابعين، إلا أن وجوها مبرزة للأدب المكتوب بالفرنسية ونشطائه مازالوا معبئين ليس لسرمدة «فترة الانتقال» فحسب، وإنما أيضا لطمر جرح الانكسار الثقافى والازدواجية اللسانية، ولتمديد لذة الإقامة فى لغة الآخر، مجتثين تماما من أفق فكرهم أسئلة جوهرية، كتلك التى طرحها مثلا ألبير ميمى فى كتابه (صورة المستعمر). وبالفعل، من ذا الذى بين هؤلاء يتذكر اليوم توقع هذا الكاتب الواعى الصادق:

> إن مشكل (الأدب الفرنكوفونى) لا يمكنه أن يزول إلا على نحوين : إما نضوب طبيعى للأدب المستعمر، فيكون على الأجيال الآتية، الناشئة فى الحرية، أن تكتب بلغتها المسترجعة؛ وإما من دون انتظار هذا الحل، أن يراهن الكاتب على إمكانية أخرى: أى أن يقرر الانتماء الكلى إلى الأدب الميتروبولى[٢٢].

إن إلغاء أو تجاهل مثل هذه المسألة من طرف جيل ابن جلون وما دونه لا تفسره رغبتهم فى استحلاب ضرعين وحدها، وإنما كذلك وعيهم الباطنى المتزايد بأن موقعهم الاستراتيجى، الذى يحتلونه أو يطمعون فى احتلاله بالمركز ـ وبالتالى عبر التوزيع والإعلام ببلدانهم الأصلية ـ إنما ينالونه بفضل تصريفهم لعملة «قوية» ذات هيمنة ونفوذ، هى اللغة الفرنسية، وبهذا يعتقدون أنهم يكونون أحسن تزودا بوسائل وإمكانات الترويج والترقية والدفع؛ غير أن الوجه الآخر للميدالية هو أن أكثر كتاب هذه الفئة موهبة وحظا («عرب الخدمة» و «أطفال الإعلام المدللون»)، وإن ذاع صيتهم، تراهم لا يمارسون أى تأثير حقيقى على الثقافة فى بلدانهم الأصلية. ولا أدل على ذلك من كون أعمالهم الأدبية المنقولة إلى العربية لا تعرف هناك مبيعات مهمة، كما أنها فى أصلها قلما تتعدى حدود الدوائر الثقافية الضيقة أو شعب الأدب الفرنسى بالكليات.

*

ختاما، يحسن بنا أن نضع ثلاثة استنتاجات لعلنا بها نوضح نقطا من صميم نيتنا واختيارنا.

أولا : رجاؤنا ألا يفهم من تحليل موضوعنا أننا نريد ونبغى أفول أو زوال الأدب المغاربى المكتوب بالفرنسية، بصفته علامة ودليلا على سلبية الهوية المزدوجة؛ ذلك لأن هذا المصير إن كان منطبعا فى الضرورة والمعنى التاريخيين، فلا أحد يستطيع معه شيئا، سواء ارتضاه أم تأباه. لكن فى المقابل يحق لنا، مبدئيا، أن نصوغ نقطا فى شكل إشارات وتنبيهات:

ـ أن يمارس فاعلو ذلك الأدب ما يمكن تسميته بالقبول الذاتى فى لعبة الانتماء والاحتفال التى تفرضها عليهم لغتهم فى الكتابة والإبداع.

ـ أن يقللوا، وإن أمكن أن يلغوا، عداءهم المترسخ إزاء اللغة العربية والهوية القومية والثقافية لبلدانهم الأصلية، وهو عداء يظهرونه كلما استبد بهم منطق النرجسية والتبرير الذاتى.

ـ أن تأخذهم فرنسا بالرعاية والعناية من دون تمييز ولا مساومة، لأنها مدينة لهم بالشيء الكثير في إشعاع لغتها وثقافتها، ومسؤولة عنهم أخلاقيا ومعنويا، سواء كانوا من أجيال الكبار المعروفين، أم من جيل الشباب «البور»، الفرنسي المولد والجنسية، هؤلاء القاطنين غالبا في ضواحي المدن الكبرى، مبعثري الهوية، رازحين تحت نير التهميش والإقصاء والعنصرية[٢٣].

ثانيا : إذا كان معيار الانتماء إلى هذه الثقافة أو تلك هو بالأساس لغويا، بحيث إن من يكتب بالعربية يدخل تاريخ آدابها ومن يبدع بالفرنسية ـ ولو كان غير فرنسي الجنسية ـ ينتمي إلى ثقافتها وأفقها، فإن أعز شرط مطلق مطلوب للإبداع هو اللغة العربية، وتفعيلها الثقافي. والحال أننا نشاهد اليوم كيف أن فرنسا، على سبيل المثال، تسنّ سياسة حازمة في نشر لغتها وثقافتها بأقوى وأنجع الوسائل السمعية البصرية والاستقطابية، وذلك عبر مجموع مستعمراتها القديمة أساسا، وهي السياسة المعروفة بالفرنكوفونية التي تصارع الأنجلو-أمريكية في مؤتمرات العولمة والمحافل الدولية، وهذا من أجل كسب مناطق الهيمنة وقنوات النفوذ والتأثير، وإن على حساب لغات حضارية عتيدة، كالعربية مثلا. ولا نرى أننا بذلك الطلب نروم التعصب للغة الضاد أو الانغلاق عليها، وإلا فما القول في علاقة الفرنسي أو الإنجليزي مثلا بلغتهما، وهي أساسا علاقة حب وأثرة وتعلق؟ إن ما نطمح إليه هو أن نقتنع جميعا بضرورة تحقيق مجال ثقافي متجانس الأبعاد والمكونات، أي غير ممزق الأوصال والنواظم (أو الكودات)، وذلك سواء على صعيد اللغة أو على صعيد الفكر والرؤى؛ ومن دون تحقيق التجانس بهذا المعنى، كما يعرف غيرنا جيدا، لا تقوم لأي ثقافة قائمة، ولاتقدر على المنافسة والابتكار. فهل من العيب، إذن، أن نريد لثقافتنا ما يريده الآخرون لثقافتهم؟ وهل من المعقول أن نترك ثقافتنا تنسحق تحت ضغط الهيمنات وعلاقات القوى المتصارعة؟

ثالثا : إذا كانت اللغة، بحسب مجمل التعاريف المتداولة، هي مالكة الهوية ووعاؤها الطبيعي، فإن كتّاب العربية في بلاد كالمغرب هم حقا العاملون في اتجاه توطيد شروط التجانس الثقافي وتفعيله داخل مجتمعهم، الذي هو في أمسّ الحاجة إليها من أجل اتقاء مخاطر التفكك والتصدع في نسيج شخصيته الأساسية[٢٤]. صحيح أننا نراهم يلاقون صعوبات موضوعية جمة في إسماع أصواتهم ومواهبهم خارج حدود التراب الوطني، وذلك لأسباب تعود إلى ضعف عوامل التنافس الإنتاجي والمصاحبة الإعلامية والنقدية الضرورية، إضافة إلى انخفاض «عملة» لغة الضاد، ليس ذاتيا بل على صعيد موازين القوى اللغوية العالمية؛ لكن رغم ذلك كله، هناك علامات إيجابية، منها الوعي بضرورة التعريب العقلاني للإدارة والتعليم بوصفه اختيارا استراتيجيا، ومنها التحرر التدريجي من سلطة ثقافة المحور المصري ـ الشامي، ومنها ظهور دور نشر وطنية نشيطة...، وكلها علامات تشير إلى أن المستقبل يرتسم تاريخيا على أرضية الإبداع والإنتاج بالعربية، ويتشكل بين نبوتها وغلالها. فهل لأحد الحق في أن يقلق من هذا المسار، أو أن يعاكسه باللج في اعتبار أو تصوير تلك اللغة كلغة محنطة وعملة قردة كما يظن ويتقول البعض؟

إن الرهان الأكبر عند كتاب العربية الفصيحة (وحتى العامية) هو أن يتمكنوا من الإتيان إلى العالمية واستحقاق اعتراف الغير في بلدان الشمال، على غرار كتاب أمريكا اللاتينية وآسيا وأوروبا الشرقية، أي الإتيان من تربيتهم ومن حقلهم الذهني والثقافي واللغوي، إذ إن العالمية الحق هي تلك التي نتوخاها ونقصدها معوّلين في المقام الأول على حيوية تراثنا وأوجه وجودنا وظهورنا في العالم، أو بكلمة واحدة على هويتنا التاريخية ـ الثقافية. واللغة، بالطبع، هي لهذه الهوية الأساس الحامل والباعث والناقل.

هوامش:

١ ـ نقصد بالمغاربي الجزائر والمغرب، حيث شكل الأدب المكتوب بالفرنسية ظاهرة لم تعرفها تونس إلا في حدود ضيقة، مع أسماء تكاد تعد على رؤوس الأصابع، مثل ألبير ميمي ومصطفى التليلي وصلاح كرمدي الذي يكتب أيضا بالعربية، وعبدالوهاب المؤدب.

٢ ـ مالك حداد، Le quai aux fleurs ne répond pas، ط. جوليار، باريس، ١٩٦١، ص ١٤.

٣ ـ ألبير ميمي Portrait du Colonisé، ط. بوفير، هولاندا، ١٩٦٦، ص ١٤٧.

٤ ـ إ. م شيبرون Aveux et anathémes، ط. جاليمار، باريس ١٩٨٧، ص ٣٩ .في الكتاب نفسه (ص ١٤٥) يسجل هذا المفكر الروماني الأصل : «داخل لغة مستعارة نكون واعين بالكلمات. إنها لا توجد فينا بل خارجنا . وهذا الفارق بيننا وبين وسيلة تعبيرنا يفسر لماذا يصعب أو يستحيل أن يكون المرء شاعرا في لغة غير لغته. فكيف يمكن استخلاص مادة كلمات ليست متجذرة فينا؟ إن الوافد الجديد يحيا على سطح الكلمة، فلا يقدر داخل لغة تعلمها متأخرا أن يترجم هذا الاحتضار الجوفي الذي ينحدر منه الشعر». انظر حوارنا مع شيبرون في كتابنا معهم حيث هم. ط. الفارابي(٢)، بيروت، ١٩٨٨، ص ص ١٤١ ـ ١٥٦.

٥ ـ انظر دراستنا حول «الفرنكوفونية ضد الفرنسية» في مجلة الوحدة، مايو ١٩٩٢. إن الفرنكوفونية، كما نعلم، لاتقتصر على المؤتمرات والصحافة والثقافة والجوائز الأدبية وحدها، بل تتعدى ذلك كله إلى ميادين كالرياضة والأغنية، فتنتظم هنا وهناك دورات الألعاب الفرنكوفونية ومهرجانات الأغنية الفرنكوفونية وحتى الضحك الفرنكوفوني، والغريب في الأمر أن السلطات الفرنسية تسن في قطرها سياسة ثقافية حمائية عبرت عنها في مؤتمر اللغات المنعقد في مراكش (أبريل ١٩٩٤) تحت شعار ما أسمته «الاستثناء الثقافي»، كما أن وزير الثقافة الأسبق السيد جاك توبون كان قد تقدم للبرلمان بمشروع قانون لتطهير الفرنسية من الكلمات الإنجليزية Anglicismes وتغريم مستعمليها في التعليم والمرافق العمومية، أما خلفه السيد دوستوبلازي فقد عرف بتصريحاته المنتصرة لوحدة الجسم الثقافي الفرنسي، ومنها «إن فرنسا ترفض تعدد الثقافات بها، لأن ذلك يلزم اعتباره خطرا على وحدة الأمة الفرنسية» (كذا).

٦ ـ كاتب ياسين في Les Lettres Nouvelles يوليو أغسطس، ١٩٦٥.

٧ ـ L. Hejlmslev لوى هيلمسليف Prolégoménes á une Théorie du Langage، الترجمة الفرنسية، ط. مينوى، باريس، ١٩٥٦، ص ٩. انظر كذلك رومان جاكبسون Essais de Linguistique Générale، الترجمة الفرنسية، ط. مينوى، باريس، ١٩٦٣، الفصل ١١.

٨ ـ لوى هيلمسليف، المصدر نفسه، ص ص ٩ ـ ١٠.

٩ ـ إدريس الشرايبي، Les Boucs، ط. دينويل، باريس ١٩٥٥، ص ص ٥٥ ـ ٥٦ و ص ١١. بعد روايته الأولى Le Passé Simple (المنشورة في ١٩٥٤) التي تنكر لها كتابة لما فيها من قذف وقدح في هوية المغرب الإسلامية، فإن رواية Les Boucs، الواصفة لتعاسة المهاجرين في ضواحي المدن الفرنسية من خلال حياة شخصيتها الرئيسية «والديك»، تعد أول أعماله التي عبر فيها عن تمزقه النفسي والكياني ويأسه من الحياة في أوروبا.

١٠ ـ كاتب ياسين Les Lettres Nouvelles، يوليو ـ أغسطس، ١٩٥٦.

١١ ـ جاكلين أرنو La Littérature Maghrébine d'éxpression Francaise، ط. بوبليسود،باريس ١٩٨٦ ،ج١، ص ٨٨.

١٢ ـ مالك حداد في Etudes Méditeranéennes، العدد ١١، الدورة ٢، ١٩٦٣، ص ١١٨.

١٣ ـ انظر أسية جبار في Jeune Afrique، العدد ٣، ديسمبر، ١٩٦٢، ص ص ٢٦ ـ ٢٧.

١٤ ـ ج. أرنو، مؤلفها المذكور، ج ١، ص ١٢٠.

١٥ ـ انظر مقالة الخطيبي «Bilinguisme et Littérature»، في Maghreb Pluriel، ط. دينويل، باريس، ١٩٨٥.

١٦ ـ ع. الخطيبي La Mémoire Tatouée ط. دينويل، باريس، ١٩٧١، ص ١٣١.

١٧ ـ إن المجهود الذي بذله عبدالعزيز بنعبد الله، وإن شابه بعض الارتجال وسوء التنظيم، واقتصر على أسلوب العينات والتمثيل،أهمها عامية الرباط وقبائل زعير، يعدُّ كافيًا للرد بالدليل المادي على أطروحة لوى برونو L' Brunot في كتابه Introduction á L' árabe Moderne القائلة بأن العامية المغربية مستقلة عن العربية الفصحى بقدر استقلال اللغة الإيطالية الحديثة عن لاتينية شيشرون. انظر:

أ ـ عبدالعزيز بنعبد الله : **الأصول العربية والأجنبية للعامية المغربية** (١٩٦٤، مضروب على الآلة الكاتبة) «نحو تفصيح العامية في الوطن العربي» (١٩٧٢) بحث يحوى على الأول ويطوره).

ب ـ محمد الحلوى، **معجم الفصحى في العامية المغربية**، طبعة المدارس، الدار البيضاء ١٩٨٨.

ج ـ الشيخ أحمد رضا، **قاموس رد العامي إلى الفصيح**، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨١.

د ـ فانسان مونتي L' árabe Moderne، باريس ١٩٦٠، ص ص ٦٩ ـ ١٠٣.

هـ ـ بنسالم حميش «مواد أولية من أجل معجم الدارجة الفصيحة» ضمن **قضايا المنهج في اللغة والأدب**، ط. توبقال، الدار البيضاء ١٩٨٧، ص ص ٩٢ ـ ١٠١، أو كتابنا Au Pays de nos Crises، ط. أفريقيا ـ الشرق، الدار البيضاء ١٩٩٧، ص ص ١٨١ ـ ١٩٠.

١٨ ـ الطاهر بن جلون Cicatrices du Soleil، ط. ماسبيرو، باريس، ١٩٧٢، ص ٢٨.

١٩ـ ع. الخطيبى، **La Mémoire tatouée** المرجع المذكور، ص ص ١٢٨ ـ ١٢٩. من الغريب حقا أن نسمع موظفا فرنسيا كبيرا، هو تييرى دى بوسى، يسأل الخطيبى هذا السؤال المهين: «إنى مندهش لهذا الثبت الذى يرينى أن اللغة الفرنسية قد كانت قليلة الإخصاب **Fécondation** مقارنة مع نجاحات الأدب الأمريكى ـ اللاتينى. فالإسبانية المستوردة قد أخصبت قارة بأكملها، بيد أن هذا لايمكننا قوله حقا عن الفرنسية قياسا إلى بلدان المغرب» (انظر نص الاستجواب فى **Penser le Maghreb**، طـ. سمير، الرباط، ١٩٩٣، ص ١٣٩). وفى الكتاب نفسه راجع رسالة الخطيبى الاحتجاجيَة إلى آلان ديكو وزير الفرنكوفونية الأسبق، وذلك بعد أن منع منظمو مناظرة «الأوضاع العامة للفرنكوفونية» إدراج ورقته فى أعمالها (أيام ١١، ١٢، ١٣ ديسمبر ١٩٨٩) لما تحويه من أفكار خارجة عن الخط ولا تخدم سياسة فرنسا الثقافية (المرجع المذكور، ص ص ٧٩ ـ ٨٨)؛ وهكذا نرى من خلال هذه الواقعة، وأمثالها كثيرة، أن كتابنا لا يطلب منهم أن يكتبوا بالفرنسية ويعملوا على إشعاعها فحسب، وإنما كذلك أن يكونوا خدام الأعتاب الفرنكوفونية نظامًا وسياسة محددة الاختيارات والرؤى. وهذه الحقيقة، حتى ابن جلون، طبعا بكثير من التأخر، بات يكتشفها، إذ أنه أقدم على التصريح بها على إثر قانون دوبرى (وزير الداخلية الأسبق) حول الهجرة، فكتب بعنوان مؤثر «أمى لن تأتى إلى فرنسا»: «إن الفرنكوفونية غير متوافقة مع سياسة الهجرة الحالية؛ أو إذن لعله من الأفضل أن نقول الأشياء على نحو كلبى) (Cynisme) فنؤكد أن هذه الحكاية (الفرنكوفونية) ليست سوى أداة (Gadget) سياسية تضمن لفرنسا مصالحها الاقتصادية التى لا يستهان بها وكذلك منطقة نفوذ مهمة. (لوموند، ١٨ ـ ٢٠ ـ ١٩٧٧). إنه لثبت مرعب ما كان لصاحبه يقينا أن يسجله مكتوبا قبل جائزة غانكور التى لم يحصل عليها، كما نعلم، إلا بصعوبة جمة؛ أى بفضل صوت ترجيحى واحد هو صوت دانييل بولانجى.

٢٠ ـ مالك حداد، **Les Zéros Tournent Rond**، طـ. ماسبرو، باريس ١٩٦١، ص ١٩.

٢١ ـ زغلول مـــرسى **D' un Soleil Réticent**، طـ. چراسى، باريس، ١٩٦٩؛ **Gués du Temps**، طـ. لارماتان، باريس ١٩٨٧.

٢٢ ـ ألبير ميمى، **Portrait du Colonisé**، المرجع المذكور، ص ص ١٤٧ ـ ١٤٨؛ انظر كذلك مقدمته لأنطولوچيته **Ecrivains Franc-phones du Maghreb**، طـ. سيچرس، باريس ١٩٨٥. كان وعد أ. ميمى أن يخصص الجزء الثانى من هذا العمل للكتاب بالعربية، إلا أنه لم ينجزه إلى حد هذا اليوم؛ انظر كذلك مقالته الحديثة «الكتابة بأى لغة؟» فى **Le Monde diplomatique**، سبتمبر ١٩٩٦.

٢٣ ـ من بين أولئك الشباب «البور» الذين لا يعترف بهم الفرنسيون ولا يعرفون فى بلدان آبائهم الأصلية، يمكن أن نذكر هذه الأسماء: فريدة بلجول، عقلى تاجر، مهدى العلوى، أحمد كلواز. وهم مع آخرين أنتجوا روايات «سير ذاتية» ما بين ١٩٨٣ و ١٩٨٧ ونشروا معظمها فى دور صغيرة، ثم بعد هذا التاريخ اختفوا ولاذوا بالصمت.

٢٤ ـ إن تلك المخاطر آخذة اليوم فى الانتقال من طور الكمون إلى طور الظهور والاستشراء. وحسبنا أن ننقل إدراك بعضها من طرف مؤرخ ـ مفكر، هو عبدالله العروى الذى يسجل بحق: «إن الشعور بالمرارة لايقل البتة فى البلدان المستعمرة سابقا: فلكأن حالة الهيمنة لا تفتأ تعيد إنتاج نفسها، والشباب يعيشونها بالحدة ذاتها التى نجدها عند الكبار. وصحيح أيضا أن المستعمر القديم إذا كان قد اختفى جسديا، فإنه مازال حاضرا بثقافته ولغته وعقليته فى الطبقات والإدارة والشارع. وهذا الحضور غير المرغوب فيه، والعصى مع ذلك على الاجتثاث، هو الذى يديم وضعية تحيى فى أى وقت الجروح القديمة» (انظر **Esquisses Historique**، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ١٩٩٣، ص ١٦٦).



صيادو الذاكرة: فلسطين ١٩٤٨

رضوى عاشور*

مهداة إلى ابن قرية عين غزال، الدكتور إحسان عباس.

موضوع هذه الورقة** هو فلسطين ١٩٤٨ فى أربعة نصوص روائية؛ أركز على حوار هذه النصوص مع الواقع التاريخي، ومع بعضها وبعض، عبر أساليب متباينة فى الكتابة تكشف خصوصية المواقع المتناظرة لكل كاتب وتنتج تاريخية نصه.

العاشق ١٩٦٦:

الرواية الأولى رواية ناقصة، إنها رواية (العاشق) لغسان كنفاني، بدأها عام ١٩٦٦ واستشهد عام ١٩٧٢ ولم ينجز منها سوى ستة فصول قصيرة فضمنتها لجنة تخليد ذكراه مجلد الروايات مع نصين آخرين ناقصين هما (الأعمى والأطرش) و(برقوق نيسان). تقول اللجنة فى تصديرها للنص:

قد تكون هذه القصة هي الملحمة التى كانت دوما فى ضمير غسان لتأريخ الثورة الفلسطينية، عبر مطالع القرن وعبر السنين اللاحقة، والتى استمع من أجلها إلى عشرات القصص من أفواه أبطالها... وليس بعيدا أن يكون عنوان بنادق الجليل الذى تردد على لسان غسان وفى أوراقه، ذا علاقة بهذه القصة. (الآثار الكاملة، المجلد الأول، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٢).

المكان: قرى الجليل. الزمان: نهاية الثلاثينيات، أثناء الاحتلال البريطاني لفلسطين والثورة الفلسطينية. البطل أقرب للأبطال «المطاريد» فى الملاحم الشعبية، فهو مثلهم فقير ووحيد وذو بأس وحيلة، يحمل الأسماء ثم يغادرها اضطرارا؛ تحمله قدماه الحافيتان يقطع بهما قرى الجليل، من تلال ترشيحا إلى الغابسية:

(*) أستاذ بقسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة عين شمس. ناقدة وروائية مصرية.

(**) اعتمدت الكاتبة فى هذه القراءة على الترجمة الإنجليزية لنص أرابيسك وكل ما أوردته من اقتباسات من ترجمتها.

وفى اللحظة التى أغلق فيها الباب الحديدى فى سجن عكا على قاسم أو عبد الكريم، أو العاشق، أو السجين رقم ٣٦٢ انفتحت المصاريع عنه فى كل القرى التى كانت تتواصل كالشريط البائس الخجول من صفد إلى عكا. (ص٤٣٩).

وبعيدا عن التفاصيل تتحدد صورة العاشق، رسما وبالكلمات، بحصان يلازمه، وبندقية، وقدمين حافيتين يطأ بهما النار فعلا وليس مجازا، يسقطهما فى بركة شرب الخيل لكى تبتردا، يراهما الخلق ملفوفتين بكوم كبير من القماش المتسخ. (يركز غسان على القدمين).

بدأ غسان كنفانى روايته عام ١٩٦٦ أى فى بداية مرحلة الكفاح المسلح؛ وفى ظنى أنه أراد أن يجعل من (العاشق) ـ وهو، بمعنى من المعانى النص التوأم لأم سعد ـ نصا يجسد عنصر الاستمرارية فى التاريخ الكفاحى للشعب الفلسطينى؛ إذ بدا أن نكبة ٤٨ تمثل قطيعة بين ثورة ١٩٣٦ وما بعدها. سوف يسجل غسان كنفانى لأبطال حقيقيين يشكلون حلقة الوصل تلك بين الثورة الفلسطينية فى نهاية الثلاثينيات، والمقاومة التلقائية للأهالى عام ١٩٤٨ التى استمرت طوال الخمسينيات عبر أعمال التسلل من الحدود اللبنانية الفلسطينية، والمقاومة المسلحة التى انطلقت عام ١٩٦٥ . استشهد غسان كنفانى قبل أن يتم مشروعه، ولكن الصفحات التى كتبها تكفى لمعرفة أنه كان بصدد كتابة قصة «بطل» تصلح ذاكرة لحركة ثورية فى زخم البدايات.

العاشق ١٩٩٨:

فى روايته (باب الشمس)، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٨، يكتب إلياس خورى روايته عن العاشق. يحاور غسان كنفانى صراحة وضمنا، يكمل نصه ويبدله وهو يضيف إليه. سوف يبدأ خورى الرواية من النهاية؛ فالعاشق يرقد فى غيبوبة الموت والراوى خليل، ابنه الروحى وطبيبه الممرض، يرعاه ليل نهار آملا فى إعادته إلى الحياة. يحممه ويطعمه وأيضا يحكى له، يذكره بما سمع منه من الحكايات. العاشق، هنا أيضا، متعدد الأسماء، مطرود ومطارد، يعيش فى المخيم فى لبنان ويتسلل كلما تمكن إلى قريته فى دير الأسد ليلتقى بامرأته. قصة العاشق فى (باب الشمس) وإن احتلت مركز الحدث تشكل أيضا إطارا لعشرات القصص، مكانها غالبا الجليل وزمانها ١٩٤٨، وتمتد إلى غزو بيروت، ومذابح شاتيلا، ورحيل المقاومة من بيروت، وحرب المخيمات. وكما توزعت حياة يونس بين الجليل والمخيم فى لبنان تتوزع أحداث الرواية بين ذاكرة الجليل: القرى والبيوت والرحيل، وواقع المخيم. ولكن القصة ـ الإطار وبؤرة الحدث هما حكاية يونس ـ والاسم دال ـ وحبه لنهيلة الذى يدفعه إلى التسلل عبر الحدود ليلتقى بها فى كهف عند مشارف قريته. فى ذلك الكهف، باب الشمس، يجتمعان، ويسكن كل إلى زوجه، ويأتى الأطفال.

تلك حكاية تنتمى إلى الماضى؛ فالعاشق يرقد الآن فى غيبوبة الموت؛ وخليل يستحضر الحكاية، يعيدها على بطلها آملا فى أن ينهض من غيبوبته، أن يخرج من بطن الحوت فهو يونس:

وعدتك أن أبدأ من النهاية، والنهاية سوف تكون قيامتك من هذا السرير الذى يشبه التابوت. سوف تقوم، وتكون طويلا وعريض المنكبين تحمل عصا فى يدك وتعود إلى بلادك. وهناك سوف تذهب أولا إلى مغارة باب الشمس، لن تذهب إلى قبر نهيلة حيث يتوقعك الجميع، سوف تذهب إلى باب الشمس، وتدخل مغارتك ـ قريتك وتختفى. (ص٣٤)

ولا يكتفى خليل بالحكى عن يونس بل يقلد شهرزاد (الليالى) متنقلا من قصة إلى قصة، يدرأ الموت بالقصص، يدرأه عن نفسه وعن صاحبه، ولكنه، على غير شهرزاد، يبحث عن معرفة مراوغة بين وقائع تتكاثر وتتشابك، تكاد تغمره وتغرقه. (باب الشمس) رواية مسكونة بالخوف والأسئلة ووعى النهايات والتشبث بالحكاية ـ الذاكرة فى مواجهة الموت.

يكتب إلياس خورى نهاية مرحلة ولا أقول نهاية المقاومة، فهناك من يواصلها من قوى مستجدة. إنه يكتب نهاية ذلك المشروع المحدد الذى بدأ عام ١٩٦٥ وانتهى بالتخلى عن الكفاح المسلح والاعتراف بسيادة إسرائيل على الأرض الفلسطينية التى احتلتها عام ١٩٤٨ . فى حكايات خليل تشبث بذاكرة مهددة، ذاكرة قرى الجليل «الإسرائيلية» الآن فى الخطاب المهيمن. يقدم النص خطابا بديلا ومناهضا يحيى فيه ذاكرة انتمائنا لقرى الجليل وانتمائها لنا عبر حكى تاريخنا فيها وتاريخها فينا. فى الحكاية - روايتها وتذكرها واستحضارها - مسعى لاصطياد الحقيقة، وبناء ذاكرة - حاضنة لبداية جديدة تنسل خيط الحياة من داخل لحظة الموت. خليل يريد إيقاظ يونس بالحكى، يحكى له ومعه وعنه. تتكرر: «قم أيها الرجل وانظر إلى صفحة القمر» ثم «اكتمل القمر أيها الرجل السابح فى الشراشف البيضاء، انهض وانظر واشرب معى الشاى» (ص١٧). تتبدل الأدوار فيصبح الابن أبا لأن الأب بعد أن يتوغل فى الموت يولد مرة أخرى:

> على أن أحسب عمرك الجديد، قررت أن أحسبه من لحظة سقوطك فى الغيبوبة وهذا يعنى أنك دخلت منذ أربعة أيام فى شهرك السابع.
>
> أنت فى رحم الموت، منذ سبعة أشهر وعلى انتظار ولادتك التى ستأتى بعد شهرين.
>
> ها نحن فى الأول، كما طلبت، وأمامك كل عذابات الطفولة .
>
> تعال نبدأ. (ص٤٤٧).

سعيد الملك، سعيد المتشائل:

فى نص (الوقائع الغريبة لاختفاء سعيد أبى النحس المتشائل)، عربسك، حيفا، ١٩٧٤، يكتب إميل حبيبى عن سعيدين: سعيد أبى النحس المتشائل «بطل الرواية» وسعيد الملك المتسربل بعباءته الحمراء. يحتل العاشق فى وعى عرب ١٩٤٨ مساحة جانبية من المشهد وإن كانت تضيئه بحضورها. أما مركز المشهد فليس من «يحمل روحه على راحته ويلقى بها فى مهاوى الردى»، بل ذلك الذى يحمى وجوده فى أرضه بأى ثمن وإن اقتضى ذلك حبسها فى جسد قطة، يقول المتشائل فى «كيف تحول سعيد إلى هرة تموء» إنه كلما أراد أن يفصح عن سره ما خرج من تحت شاربه سوى قطة تموء:

> تصور روحك، بعد موتك، حلت فى هرة. فبعثت هذه الهرة لتسيب فى فناء بيتك. فخرج ابنك حبيبك، يتلهى بما يتلهى به الصبيان من اللعب. فناديته فموّت. فزجرك. فناديته طويلا، فموّت طويلا. فرماك بحجر. فذهبت فى حال سبيلك وحالك كحال الفتى العربى فى شعب بوان: «غريب الوجه واليد واللسان».
>
> هكذا حالى من عشرين عاما أهر وأموء حتى أصبح هذا الحلول يقينا فى خاطرى. فإذا رأيت هرة توموست: لعلها والدتى، رحمها الله! فأهش لها وأبش وكنا نتماوأ أحيانا. (ص١٠٢ - ١٠٣).

يضفر إميل حبيبى المضحكات بالمبكيات، بل تقتضى الدقة القول إنه يضحكك وأنت تبكى، ليس فقط لأنه يغلف المأساة بالهزل ولكن أيضا لأن عينه تلتقط عناصر المفارقة الساخرة مهما كان الموقف مفجعا. وليست صورة القطة التى تموء سوى صورة من سلسلة من الصور المجازية الدالة على وضع عرب ١٩٤٨ داخل الدولة العبرية، وهى سلسلة من الصور تحيط بتعقيد الواقع ومفارقاته وعناصر القوة والنكوص فيه. هناك أولا دياميس عكا، تلك السراديب والمسالك تحت عكا القديمة، لا يعرفها سوى أهلها. هذه الدياميس زمان - مكان، تاريخ وجغرافيا، علاقة بالذات وبالآخر، هوية وقناع، اختيار وضرورة. سعيد «محشور» فى الدياميس ويسعى إليها فى آن. وهناك ثانيا صورة الكنز المدفون فى باطن الأرض - تلك الصورة المستوحاة من (ألف ليلة) وحكايات التراث الشعبى - يصله عم المتشائل ولكنه يفشل فى الخروج من

السرداب فيتحول إلى مقبرة. وهناك ثالثا كهف الطنطورية نسبة إلى طنطورة وهى قرية دارسة دمرها الإسرائيليون. تقول باقية الطنطورية فى ليلة زواجها من سعيد:

> ها نحن نعمر بيتا واحدا. أصبحت أملى يا ابن عمى. وأنا أريد العودة إلى خرائب قريتى الطنطورة، إلى شاطئ بحرها الساكن. ففى كهف فى صخرة تحت سطحه يسكن صندوق حديدى، ملىء بذهب كثير، مصوغات جدتى ووالدتى وأخواتى ومصوغاتى، وضعه والدنا هناك، وأخفاه وأعلمنا بأمره حتى يلتجأ إليه كل محتاج منا إليه.. أريدك، يا ابن عمى، أن تتدبر أمرنا حتى نعود إلى شاطئ الطنطورة، خلسة، أو أن تعود وحدك فتنتشل الصندوق من مخبئه، فيغنينا ما فيه عما أنت فيه. وأنا لا أريد لأولادى أن يولدوا محدودبين. لقد تعودت أن لا أتنفس إلا بحرية يا ابن عمى. (ص ١١٦ ـ ١١٧).

يرتبط الصندوق بالذاكرة والموروث المادى والروحى، وبوعى الهوية. لكلٍّ، إذن، صندوقه الحديدى، وطنطورته حيث أخفى والده كنزه الذهبى. السر مدفون وأيضا شائع ومشترك. ثم يتحول كهف الطنطورة إلى مخبأ للسلاح وموئل سرى وحلقة وصل بين أهله والفدائيين فى لبنان. ليس مخبأ «لست بمختبئ، يا أماه»، يقول ولاء ابن سعيد المتشائل لأمه، «إنما حملت السلاح لأننى مللت اختباءكم». (ص١٤٢).

فى نص المتشائل توظيف مدهش لصورة الكهف والكنز المدفون فيه. وهى صورة يطلق منها إميل حبيبى العديد من التنويعات.

تنويعات على صورة الكهف:

يلتقط كل من أنطون شماس وإلياس خورى من إميل حبيبى هذه الصورة لتصبح عنصرا أساسيا من عناصر الدلالة فى روايتيهما. ففى (أرابيسك) ١٩٨٧ لأنطون شماس (Trans. from the Hebrew by Vivian Eden, New York : Harper and Row, 1988) كهف هائل مستقر تحت مركز القرية وعلى باب الكهف رصد ديك أحمر وضعه الجن حارسا على الكنز المخبأ فى الكهف. ويربط الكاتب بين الكنز والكهف من ناحية، والذاكرة ووعى الهوية من ناحية أخرى.

يصدر شماس نصه باقتباس لكلايف بل يقول:

> غالبا ما تكون الرواية الأولى للكاتب سيرة ذاتية مموهة، أما هذه السيرة الذاتية فهى رواية مموهة.

يحتفظ شماس باسمه وباسم أبيه وأفراد أسرته ولكنه يصنع من عناصر السيرة سيرة للتجربة الجماعية وسؤال الحاضر المؤسس على ذاكرتها المشتركة. «فشباك الذاكرة تطوق الصياد» (ص٧٢).

ويربط شماس بين الحكاية والذاكرة ووعى الهوية: كان العم يوسف هو أول من أخبر الصغير بحكاية اسمه، ساعتها كان الصغير واقفا على تلك الصخرة التى تغلق باب الكهف. يقول راوى (أرابيسك) عن عمه يوسف القدير فى فنون القص:

> كانت قصصه مجدولة فى بعضها، تلتقى خيوطها وتفترق، تلتف وتنفتل فى أرابيسك الذاكرة اللامتناهى.. يعيد قصصه مرات ومرات بتعديلات تبدو طفيفة ولديه قصص لم يحكها سوى مرتين أوثلاث طوال حياته. تموج حوله قصصه فى تيار ملتف من الإيحاء يربط البدايات بالنهايات، والباطن بالظاهر، والواقع والحكاية. (ص ١٢٧).

ولولا حكاية العم يوسف لما أمكن الاحتفاظ بحكاية العائلة. ورغم ذلك تبقى الحكاية ناقصة يتعين على الراوى إكمالها كما يتعين عليه أن يحصل على النصف الآخر من التميمة.

وكلما تذكرت ذلك اليوم الذى وقفت فيه على الحجر المسحور فى مركز الدوارة أتابعه وهو يقلم الأغصان الجافة للكرمة ليفسح المجال للنسغ المتصاعد باتجاه الربيع أميل للاعتقاد أنها لم تكن محض صدفة أن أسر لى بقصة اسمى. جاءنى المشهد يوم أخبرنى العم زكى عن النصف المفقود من التميمة. ساعتها عرفت أن العم يوسف هو الذى أسرنى ذلك اليوم وهو يقلم أغصان الكروم ـ فلولاه ما أمكن الاحتفاظ بذاكرة العائلة.

وها أنا أقف على مدخل الكهف بلا مفتاح أو بمفتاح مثلوم فى يدى. أعطانى العم يوسف فى دهائه الكبير مفتاحا صغيرا لأستخدمه فأجد طريقى بين الغرف المتعرجة للأرابيسك حيث أقف على المدخل المؤارب لبوابة تكمن وراءها قصة أخرى ستبدع نفسها بشكل مختلف.

ثم يواصل شماس:

والآن ترجعنا الحكاية إلى ذلك المشهد على الصخرة. هناك شخص آخر، اسمه هو نفس اسمك ونصف هويتك بين يديه ونصف تميمة إن وجد نصفها الآخر الذى بحوزة العائلة ينفتح لك باب الكهف فتصل إلى الكنز الذهبى. ورغم هذا الوعد، فالتهديد قائم: لأن وصولك للمعادلة السحرية، وهذا هو الأرجح، سوف يطلق عليك الوحش فتتحقق فجأة أن الذهب المتلألئ ليس سوى الأذناب المضيئة لذكور حشرات مضيئة فى الليل البهيم (ص٢٢٨).

فى هذه الفقرات ـ التى تتجاوز القدر اللائق للاقتباس ـ يركز شماس فى لغة مثقلة بالدلالات، مشروعه الروائى من حيث هو قول وأسلوب كتابة. ويرتبط الشق الأول وهو الخاص بالقول برؤيته لمعضلة أهل ١٩٤٨، موقعهم من الزمان، وحكايتهم الدالة فيه، والأفق المفتوح على إمكانات لم شمل من بقى ومن هجر، والوحش المتربص بهذا الإمكان، والخوف من أن يكون هذا الذهب المتلألئ (وعى الهوية والأشكال الكفاحية المعبرة عنها) مجرد ومضة عابرة تبتلعها ظلمة الليل. أما الشق الثانى الخاص بأسلوب الكتابة فينقله الكاتب مرتين، بوصف أسلوب العم يوسف فى القص وبممارسة هذا الأسلوب نفسه؛ إذ تلتقى خيوط السرد فى (أرابيسك) وتفترق، تلتف وتنفتل وتموج حوله فى تيار ملتف من الإيحاء يربط البدايات بالنهايات، والباطن بالظاهر، والواقع والحكاية.

وكما فعل العم يوسف لا يعطى شماس قارئه إلا مفاتيح صغيرة، ويتركه بين الغرف المتعرجة وأمام الأبواب المواربة ليبحث عن طريقه بين أرابيسك الذاكرة وصولا إلى المعنى وتصور المستقبل.

يحتفظ إلياس خورى بكهف أنطون شماس ولكنه بنقله من حيز التكثيف الشعرى والصورة الرمزية المضفورة بحكاية أسرة من فسوطة، وهى قرية من قرى الجليل، إلى تفاصيل واقعية. فباب الشمس كهف له ملامحه المحددة والمفصلة، يأتى إليه يونس متسللا من لبنان ليلتقى بزوجه. إن دلالة الصورة واحدة، رغم اختلاف أسلوب كتابتها فى النصين، يرتبط الكهف باكتمال النصفين فى اللقاء، وهو اكتمال قائم على الارتباط بالمكان، والذاكرة. فى (أرابيسك) يظل هذا اللقاء إمكانًا بعيد المنال. أما فى (باب الشمس) فنرى تحققه فى لقاء الزوجين المتكرر وما ينتجه هذا اللقاء من ذرية. ويتكرر فى الروايتين مشهد تتشابه عناصره إلى حد التطابق، فيصور شماس فى (أرابيسك) وخورى فى (باب الشمس) حلم التلاقى بلحظة تلاحم جسدى بين رجل وامرأة تبدو فنطازية متجاوزة قيود الزمان والمكان.

تاريخ وكتابة:

فى نصوص (المتشائل) و(أرابيسك) و(باب الشمس) ثلاث محاولات للتأريخ لنكبة عام ١٩٤٨ . وإذ لا يتسع المجال لتفصيل ذلك أكتفى بالإشارة إلى أسلوب التناول فى كل نص.

١ ـ «أعجبنى ترداد حرف الكاف فى الكويكات»:

لعل مشهد جامع الجزار فى نص إميل حبيبى يجسد أسلوب الكاتب فى تناول موضوعه. يلتقى المتشائل العائد متسللا من لبنان بحشد الأهالى المنكوبين والمستجيرين برحاب المسجد. باحة مسجد عكا الجامع زمان مكان تتركز فيه عناصر المأساة وحشد المنكوبين وأسماء القرى التى دمرت. يسأل الأهالى عن أهاليهم الذين هاجروا أو هجروا إلى لبنان:

ـ نحن من الكويكات التي هدموها وشردوا أهلها، فهل التقيت أحدا من الكويكات؟

فأعجبنى ترداد حرف الكاف فى الكويكات. فعاجلت ضحكتي قبل أن تنطلق، لولا صوت امرأة جاء من وراء المزولة غربا:

ـ البنت ليست نائمة يا شكرية، البنت ميتة يا شكرية.

ثم تناهت إلينا صرخة مخنوقة، فاختنقت أنفاس الجمع حتي انحبست الصرخة، فعادوا إلى استجوابى. فقلت: لا.

ـ أنا من المنشية. لم يبق فيها حجر على حجر، سوى القبور. فهل تعرف أحدا من المنشية.

ـ لا

ـ نحن هنا من عمقا، ولقد حرثوها، ودلقوا زيتها. فهل تعرف أحداً من عمقا؟

ـ لا

ـ نحن هنا من البروة. لقد طردونا وهدموها، هل تعرف أحدا من البروة؟

ثم تواصل الأصوات الانتساب إلى القرى التى دمرت:

ـ نحن من الرويس/ ـ نحن من الحدثا/ ـ نحن من الدامون/ ـ نحن من المزرعة/ ـ نحن من شعب/ ـ نحن من ميعار/ ـ نحن من وعرة السريس/ ـ نحن من الزيب/ ـ نحن من البصة/ ـ نحن من الكابرى/ ـ نحن من أقرت. (ص ٢٢ ـ ٢٣)

المشهد مأسوى يزيده مأسوية تكرار عبارة: «نحن من..» يعقبها اسم قرية طرد أهاليها لتوهم منها ويعرف المتشائل لأنه يحكى الحكاية بعد سنين، ونعرف نحن القراء لأننا نقرأها بعد سنين أنها قرى محيت من على الخريطة. تبدو الأصوات ككورس فى مأساة إغريقية يقطعها فجأة تعليق مضحك يخلخل وطأة المأساة دون الانتقاص من حجمها. تجتمع المأساة والمهزلة، الثقل والخفة، الكارثة الجماعية والنجاة المفردة، وعى الكارثة والغفلة البلهاء. ومسجد عكا والمدينة العتيقة وقلعتها وحكايتها، وكلام شيخ مسجدها الجامع عن الغزاة السابقين، تضع المشهد كله بجده وهزله فى سياق يضبط العلاقة بين المرحلة والزمان.

حكاية الجليل ركزها إميل حبيبى فى هذا المشهد الفذ، أما إلياس خورى فيفصلها فى عشرات الحكايات ذات المصادر الموثقة.

٢ ـ توثيق التاريخ الشفهى:

لم يجمع بعد التاريخ الشفهى لفلسطين، وبجهده الفردى جمع إلياس خورى كما كبيرا من شهادات أهالى قرى الجليل الذين يعيشون فى مخيمات لبنان. يحكى خليل تفاصيل ما حدث وهو يستخدم فى رواياته قدرا لايستهان به من تلك المادة الوثائقية. يغتنى النص بعشرات الوقائع مسرحها قرى الجليل: فى الغابسية ودير الزيتون ودير الأسد والبعنة والكويكات والكابرى وجدين والصالحية وميعار وشعب والبروة. يستحضر الراوى سقوط هذه القرى، مقاومة الأهالى، تدمير البيوت، القتل الجماعى والرحيل. يقدم النص مادة وثائقية هائلة يتصدرها قرويون منهم من يبقى، ومنهم من يرحل إلى المخيمات، منهم من يتحول إلى ولى، ومنهم من يفقد عقله، ومنهم من يخلف أولادا يتوزعون على المنافى.

فى مقابلة صحفية نشرت قبل أسبوعين فى جريدة «الحياة» يقول إلياس خورى بشأن (باب الشمس):

طموحى هو الوصول إلى نص تتوالد فيه الحكايات إلى ما لا نهاية مثل «ألف ليلة»، لا أحد يستطيع اليوم كتابة نص شبيه بألف ليلة... لكننى أسعى إلى فتح النص الروائى على التعدد الحكائى الذى يسمح للقارىء بأن يقرأ ما يشاء ويساهم فى تأليف الحكاية.

وفى ظنى أن هذا الطموح النظرى أربك نص إلياس خورى؛ لأن الحكايات هنا موجعة ومرهقة تضغط على القارئ بما تحمله من شحنة عذاب مكثفة، تتتالى الحكايات وتتكاثر الشخصيات، وقبل أن نألفها ينتقل الراوى إلى واقعة شبيهة بشخصيات أخرى استبدلت بها. يقول الراوى إنه يغرق فى الحكايات، يحاول ربطها بعضها ببعض ولكنها لا تترابط (ص٣٥). ولا بأس ولا خطأ فى عدم الترابط بل هو أسلوب مشروع فى الكتابة، ولكن المشكلة تكمن - فى تقديرى - فى ذلك التكرار الذى يثقل على القارئ، ربما هى المادة الوثائقية الوفيرة التى لم يستطع إلياس خورى مقاومة إغراء الاستفادة من القدر الأكبر منها.

٣ - حذاء للعاشق:

حيفا ١٩٤٨. المدينة على وشك السقوط. الإسكافى حنا شماس، فى رواية (أرابيسك) لأنطون شماس، يذهب إلى زميله الأرمنى طالبا النصح فيقول له الأرمنى (خبير إذن فى علوم الشتات): «ضع بيتك فى حقيبتك ونقتك فى قدميك كما يليق بإسكافى واستعد». ويقول الراوى رغم أن أباه لم يبلغ أبدا مرتبة اللاجئ بشكل كامل، فإنه سوف يحرص، منذ تلك اللحظة، أن يصنع أحذية لها نعال قوية تنفع صاحبها سنين طويلة وكثيرة، فى المطر وفى القيظ، فى الطرق الوعرة والموحلة، حذاء لكل الأغراض يصلح لحضور حفلات البيوت العريقة وأيضا يصلح للخوض فى أزقة أكثر المخيمات بؤسا. فى قبوه المغلق يصنع الإسكافى تحفة عمره. يجسد فيها فكرة الحذاء، مثاله المطلق (ص١٨٥). وعندما ينتهى من صنعه تكون حيفا سقطت فى يد الصهاينة.

ديسمبر ١٩٤٨: المجاهد محمود الإبراهيم الذى شارك فى ثورة ١٩٣٦، والمقاومة التلقائية للأهالى عام ١٩٤٨، جاء متسللا من لبنان وهو يجلس فى ضيافة شخص من معارفه فى انتظار أن يأتى له شاب من شباب القرية بالصندوق المخبأ فى جدار بيته المهجور فى دير القاسى التى طرد أهاليها. فى قدميه ذلك الحذاء «أتطلع إلى ذلك الحذاء المدهش وأتساءل إلى أين يقودنى». (ص٢١٩) - ينتهى الحذاء فى نهاية المطاف فى قدمى المجاهد محمود الإبراهيم.

سوف يجعل أنطون شماس هذا الحذاء مجازا للشتات الفلسطينى، لمسعى ملايين البشر، إذ تضطرهم النكبة للطواف بين البلاد.

فى كتابته ينحو أنطون شماس منحى شعريا قائما على التكثيف وعلى توظيف الإمكانات الإيحائية للصورة الرمزية، وهو غالبا ما يستطيع تشكيل صور طريفة ومدهشة بخلق علاقة مستجدة وغير متوقعة بين الدال والمدلول. وصورة الحذاء مثال على ذلك، وهناك أمثلة أخرى.

وأخيرا الخازوق:

يختار إميل حبيبى اللا بطل مركزا لروايته، العاشق بالمعكوس كالشراب المقلوب، فلم يكن بتكوينه الفكرى والمزاجى وبحسه الساخر ليكتب بطلا أسطوريا تلتقى فى مسيرته عناصر الملحمة الفلسطينية، فقدم تلك الصياغة المدهشة لذلك الجدل المركب فى حياة شعب بين نثر الحياة اليومية والشعر الكامن فيها، الخوف الذى يدفع بالإنسان إلى ما يليق بإنسان وتلك الجذوة المدهشة التى يستطيع البشر، رغم كل شئ، الاحتفاظ بها. المتشائل ذلك الذى يجمع بين المتناقضات، ويتعاون مع عدوه خوفا ويسايره اضطرارا، ينتهى على خازوق؛ تناديه «يعاد» الأولى ويناديه الشاب الذى يحمل جريدة وفأسا يريد اقتلاع الخازوق ويناديه سعيد الملك ولكنه يتشبث بخازوقه.

بعد سنوات سوف يكتب إميل حبيبي في افتتاحيته للعدد الأول من مجلة «مشارف» في أغسطس ١٩٩٥:

لعلكم تذكرون أنني لم أجد من موئل لسعيد أبي النحس المتشائل، في وطنه، سوي رأس خازوق. ولم يدر في خلدي في ذلك الزمن السحيق، أن الخازوق هو مكان عال يصلح منه الإشراف على آفاق قرن جديد وألف جديدة من السنين، بل لم يدر بخلدي أن لا يجد شعبي مكانا في وطنه ، بعد هذا العمر الطويل، سوى رأس خازوق.

ولكن حتي ولو كانت هذه هي صورة الواقع الحقيقية... فإننا نفضل رأس الخازوق فوق تراب الوطن على رحاب الغربة كلها. فقد وجدناها كلها حرابا، وفراشها أشبه بفراش فقير هندى رؤوس مسامير أو خوازيق صغيرة كبيرة على قدر المقام («مشارف»، ص١٢).

بدا حين نشرت (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل) عام ١٩٧٤ أن إميل حبيبي يكتب عن نهاية مرحلة في حياة عرب ١٩٤٨ ويبشر ببداية مرحلة جديدة، (تنظر «يعاد» إلى المتشائل محمولا على ظهر شيخ الفضائيين وتقول: «حين تمضى هذه الغيمة تشرق الشمس»)، ولكن العين الثاقبة للكاتب الذى التقط الواقع التاريخى بدقة مدهشة استطاع حتى وهو يشير بكتاباته وتصريحاته الموجعة حول ما يسمى بالسلام ويهاجم المختلفين معه، أقول مرة أخرى استطاع أن يلتقط إميل حبيبي جوهر اللحظة.

كان آخر ما كتبه إميل حبيبى قبل رحيله نص عنوانه (سراج الغولة) فى النص أصوات متقاطعة: استرجاع لمساحات من الطفولة والشباب المبكر، آراء سياسية تدعو إلى القبول بإسرائيل، وتدافع عن السياسات الراهنة، وصوت مكتوم، يأتي من ذلك القبو حيث الذاكرة حافظة للخبرات المتراكمة يقول غير ذلك؛ خطاب مهيمن وخطاب نقيض يفرض نفسه تلقائيا فيجد الكاتب نفسه يعنون المقال «بسراج الغولة» «ولكن ما شأن سراج الغولة؟».

يقول إميل حبيبى :

كانت جداتنا يحكين لنا حكايات شعبية متوارثة عن «سراج الغولة». فالغولة تقعد فى الليل، على قارعة الطريق وتشعل سراجها. فيأتى المسافر المتعب على قدميه نحو هذا الضوء معتقدا أنه «نار القرى» أى الضيافة. وكان حاتم الطائى، الذي يضرب به المثل على كرم الضيافة يشعل النار أمام مضارب قبيلته حتى يهتدى المسافر إليه. فينزل أهلا ويطأ سهلا. ومن هنا جاءت تحيتنا التقليدية للضيف أن أهلا وسهلا. أما الغولة فتضيء سراجها ليأتيها المسافر التائه لقمة سائغة وهو لا يدرى

فهل هذا هو حالنا الآن؟ (مشارف ١٥ مايو ١٩٩٧).

هزيمة حزيران
وأثرها فى الرواية الأردنية

سمير قطامى*

وقع الهزيمة ودور الأدب:

عقب الهزيمة المذهلة التى منى بها المجتمع العربى سنة ١٩٦٧ ثار فى أوساط المثقفين وعامة الناس سؤال كبير: لماذا هزمنا؟

لقد فتحت هزيمة حزيران (يونيو) عيوننا على واقعنا العربى المرير، وعلى طبيعة تركيب بنية المجتمع العربى الفكرية والسيكولوجية، حيث قضينا منذ نكبة ١٩٤٨ تسعة عشر عامًا ونحن نعمه فى الأوهام، ونعيش بزاد الإعلام العربى المنفوخ، استمرأنا الكسل والتواكل ووضعنا مقدراتنا فى أيدى أناس كان همهم الأول مصالحهم الشخصية، ونمنا على أحلام اليوم الموعود الذى سندخل فيه تل أبيب ويافا وحيفا وعكا، ونقوض أركان «الدويلة» الباغية، فى حين قضى العدو تلك الحقبة بسنواتها وشهورها، بل بساعاتها ودقائقها، وهو يستعد لمعركة حاسمة، بما يرتبط بذلك الاستعداد من ترتيبات عسكرية واقتصادية واجتماعية وثقافية وإعلامية. لقد فتحت هزيمة حزيران عيوننا على المتطلبات الحقيقية التى تفرضها الظروف الجديدة، فيما يتعلق بالأوضاع السياسية والعسكرية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والإعلامية، وضرورة إعادة النظر فيها. وقد نال قيم الثقافة العربية والأدب العربى ، قديمه وحديثه، ومواقف الأدباء والمثقفين العرب حيال المعركة المصيرية كلها ، وخلال الجولة الأخيرة منها على الخصوص، نصيب من الشك والتشكيك، ثم نال الإنسان العربى نصيب من ذلك، فقالوا إنه إنسان يعيش خارج الزمان، متخلف مملوك، وإن خسارة العرب نشأت عن كونهم متخلفين حضارياً. (١)

لقد تكشفت الهزيمة عن مدى التخلف الحضارى الذى تعيشه بلادنا، وعن بؤس الأوضاع التى يعيشها الإنسان العربى؛ هذا الإنسان الذى طلب إليه فجأة أن يدافع عن

* كلية الآداب، الجامعة الأردنية.

شرف أمته، وعن أرضها، دون أن يعد لهذه المواجهة من قبل، فكريًا وسياسيًا ونفسيًا، بما يكفى [٢]، فهو إنسان مهزوم خائف جاهل مثقل بأزمات كثيرة، يحس أن وراءه أسرة معرضة للضياع إذا هو مات فى ساحة المعركة. وأهم من ذلك كله أن حميمية الصلة بينه وبين حكامه وقادته باهتة والإحساس بالعدل مفقود، وروح الانتماء والتضحية ضعيفة؛ ولذلك رأيناه يفقد الحافز للتضحية، ويتحين فرصة النجاة بنفسه.

وهكذا انتهت حرب ١٩٦٧ بهزيمة مذهلة كانت أكبر بكثير من توقعات أسوأ المتشائمين، وتجاوزت أبعد أحلام العدو، وجاءت أسرع وأبسط بكثير مما كان يتصور، «فترنح المجتمع العربى كله، وداخلته شكوك اليأس المدمر فى قدرته على مجرد البقاء، فضلاً عن الاستمرار فى المقاومة، وكان هذا أسوأ ما تكشفت عنه الهزيمة» [٣]، فأصيب الإنسان العربى بذهول يشبه الغيبوبة، واستمرت هذه الحالة مع بعضهم إلى وقت طويل. بينما استعاد بعضهم الآخر توازنه بعد حين وبدأ يدرس ويحلل كل شئ، فأخذنا نسمع آراء متضاربة وغريبة جداً فى تفسير الهزيمة، بدءاً من إطالة شعور الشباب وتقصير ملابس الفتيات وأغانى أم كلثوم، وانتهاء بالتخلف الحضارى والتكنولوجى. وقد غطت العالم العربى كله غلالات من الكآبة والحزن والتشاؤم بل اليأس، فانطلقت فيه حركة لإعادة النظر فى كل شئ، وتركيب المجتمعات العربية؛ العقليات والأفكار السائدة، الأنظمة وطرائق الحكم، التراث وقيمه، حركة أصابت الأنواع الأدبية شكلاً وموضوعاً [٤] وانعكست فى نتاج الأدباء شعرا ونثرا.

ما دور الأدب قبل الهزيمة؟ وما الدور الذى اضطلع به الأديب العربى إزاء المطامع الصهيونية فى الأرض الفلسطينية والأرض العربية كلها؟

لا أرانى مغاليا إذا قلت إن موقف الأديب العربى من الخطر الصهيونى على فلسطين قبل سنة ١٩٦٧، لم يكن بالمستوى المطلوب، كمّا وكيفًا، ولم يكن يزيد على كونه موقفاً عاطفيًا يتسم بشتم اليهود واستثارة العرب وتذكيرهم بأمجادهم الماضية، أو بالبكاء والنحيب. والحقيقة أن الفلسطينيين الذين لم يهاجروا سنة ١٩٤٨ هم الذين عانوا آلام النكبة والمأساة بصورة أقوى، وعبروا عنها بصدق وحرارة فى إنتاجهم الذى لم نعلم عنه شيئًا إلا فى سنة ١٩٦٦، عندما أصدر المرحوم غسان كنفانى كتابه (أدب المقاومة فى فلسطين المحتلة) [٥]، حيث كشف النقاب عن صفحة مشرقة من أدبنا، أو بعد هزيمة حزيران، عندما أخذ النتاج يخرج عن طريق الجسور المفتوحة مع الضفة الغربية التى وقعت تحت الاحتلال. ويبدو أن الوجود الإسرائيلى من حيث هو خطر توسعى رهيب، أو لعنة حلت بأرضنا العربية، أو سيف مسلط على رقابنا جميعًا، لم يحتل أية أهمية، ولم ننتبه إلى وجود إسرائيل بوصفها خطراً داهمًا. ومن هنا نستطيع أن نفهم لماذا لم تنعكس قضية خطيرة ماسة بوجود الإنسان العربى، فى كل مكان، فى أعمال كاتب عظيم كنجيب محفوظ مثلا، أو فى أعمال الكثير من أعلامنا الأدبية على مساحة الوطن العربى كله. فنحن لم ننظر بجدية إلى خطر إسرائيل، ولم نقدر المسألة حق قدرها. ويمكن القول إن إسرائيل قد احتلت جزءا من فكرنا الرسمى، ولكن آدابنا العربية لم تعش هذا الخطر الداهم [٦]، وأرى أن ذلك يعود إلى انهماك الأدباء العرب، كل فى هموم بيئته أو وطنه الصغير، وفى القضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى تعيشها كل بقعة، وفى واقع القمع والاغتراب والاستلاب الذى يعيشه الإنسان العربى، وخاصة الأديب، فى أرجاء هذا الوطن العربى كافة، الممتد من المحيط إلى الخليج. ويبدو أن تلك الحدود التى ثبتها الاستعمار بين البلاد العربية فى مطلع هذا القرن، قد لعبت دوراً خطيراً فى نفسيات مواطنى كل بقعة، إلى جانب ذلك التفاوت الرهيب فى مستويات الدخل والمعيشة بين جزء وآخر من أجزاء الوطن الكبير، ناهيك عن ضعف الوعى القومى والمستوى الثقافى فى أرجاء الوطن العربى كافة، أو توجيه ذلك الوعى وجهات ضيقة.

لقد كشفت الهزيمة عن ضحالة فهم الأدب لطبيعة المشكلات والقضايا التى أثقلت كاهل الأمة العربية، وعن قصور الكلمة عن أداء دورها الكبير فى الريادة والاستشراف والنبوة والمواجهة، وعن الظروف القاسية المريرة التى دفعت الأدب إلى الهرب من مسؤوليته الكبرى، ودفعت الأديب إلى أن يندس وسط جوقة المصفقين أو يظل وحده بعيداً عن

الضوء، يجتر همومه وأحزانه، دون أن يستطيع حتى الكشف عنها فلم تكن الهزيمة نتيجة لأخطاء الأيام السابقة على المواجهة العسكرية، ولكنها كانت نتيجة أوضاع وظروف خاطئة، امتدت على الصعيدين القومى والعالمى إلى سنوات عدة. فهل استطاع الأدب والفكر قبل المواجهة أن يميط اللثام عن هذه الأوضاع وعن تلك الظروف؟ وهل كانت الكلمة فى مستوى مسؤوليتها أم أن فقدان القارئ ثقته فيها لظروف تمتد لسنوات عدة، غاب خلالها فرسان الكلمة، واستلم المقود المتسلقون والانتهازيون، أعجزها عن بلوغ الهدف؟ وهل استطاع الأدب أن يكشف وأن يغير وأن ينبه؟(٧)

لقد قاتلت الحركة الصهيونية بسلاح الأدب قتالا لايوازيه إلا قتالها السياسى. وكان الأدب الصهيونى جزءاً لايتجزأ، ولاغنى عنه، استخدمته الصهيونية السياسية على أوسع نطاق، ليس فقط لخدمة حملاتها الدعاوية، ولكن أيضا لخدمة حملاتها السياسية والعسكرية. وليس من المبالغة أن نسجل أن الصهيونية الأدبية سبقت الصهيونية السياسية(٨).

إن الجنون التوسعى الذى ينتشى به الشعب فى إسرائيل هو ثمرة للأدب الصهيونى الموجه، بل إنه سند الدعاية الصهيونية فى الداخل والخارج. ففى مقالة كتبها الأديب الصهيونى (عاموس عوز) فى صحيفة معاريف، يقول:

طوال فترة طويلة جداً، وطوال كل سنوات جيل الإحياء وفترة الاستيطان فى البلاد، سادت لدينا وجهة النظر المؤمنة بأن الأدب هو قوة تسير أمام العسكر، ووجهة النظر المؤمنة بأن الأديب هو وريث النبى.

ويقول الأديب إسحق شيلاف:

علينا أن نعلم الشباب على أساس أرض إسرائيل الكاملة، وهذا الأمر لابد وأن يتم بواسطة الأدباء ورياض الأطفال والمدارس والموجه فى حركة الشبان، والقائد فى الجيش. وقد استطاع أن يقوم أحسن من كل هؤلاء الأدب العبرى. ولكن هنا حدث شئ غريب ومحطم، لقد اجتمعت فى ذلك الحين لجنة خطعلت الحدود على الورق. ومن المحتمل أن تكون هناك حتمية سياسية تفرض علينا حتى الآن ألا يسير أى يهودى إلى الجنوب، وإلى الشرق من جبل صهيون، ولكن كيف لاتسير أى قصيدة وأى قصة فى هذه الاتجاهات (٩).

إن الأدب الصهيونى هو المهماز الذى يضرب خاصرة المجتمع الإسرائيلى، ويرسم الخطوط المصيرية للأمة، ويملأ العقول، ويشحن العواطف. فأدباؤهم استطاعوا أن يزوروا التاريخ ويطمسوا الحقائق، ويخلقوا من الخرافات والأساطير أدبا وطنياً ملتزماً، واضح الرؤية حار العاطفة، مما أدى إلى أكبر عملية غسيل دماغ جماعى، وفى كل ناحية من أنحاء العالم (١٠)، كما يقول غسان كنفانى، فى حين فشل أدباؤنا فى تقديم أدب مواجهة قوى، بالرغم من دعم التاريخ لهم، ووضوح الحقائق وجلائها، وبالرغم من أنهم ليسوا مضطرين إلى اللجوء للتزوير والتزييف. لقد كان إنتاج أغلب أدبائنا يقف على السطح ويتسم بالانفعالية ويفتقد وضوح الرؤية، مما يدفع المراقب إلى الظن أنهم على حق ونحن على باطل. وهذا يعود إلى وضوح الرؤية والهدف، وتوجيه التعليم والثقافة والتربية والإعلام نحو ذلك، عندهم، على عكس ما كان يحدث عندنا. ولا غرو فى ذلك، فالمشكلة عندهم معركة خارجية مع العرب من أجل تثبيت أقدامهم، وإقناع العالم أن لهم حقًا تاريخيًا فى فلسطين، أما الأديب العربى فليست الرؤية واضحة أمامه، وليست هناك سياسات واضحة ثابتة فى ميادين التربية والإعلام والتوجيه، تشمل الوطن العربى كله، فوق ذلك تنصب طاقة الأديب كلها فى المجالات الداخلية، وتتركز أغلبها فى محاولة إثبات أنه إنسان ذو كرامة له الحق فى أن يعيش حرًا محترماً فى مجتمعات لا تعترف له بذلك بل تحاول سلبه مقومات وجوده وإنسانيته، ناهيك عن أن كل بقعة فى الوطن العربى قد شغلت أو أشغلت بمشاكل وقضايا داخلية أو خارجية، استأثرت بجهودها وطاقاتها، وأثرت على أدبائها، وخلقت فى صفوف

أبنائها من الحزازات والصراعات والأدواء، ما تعجز عن محوه سنون طويلة من الإصـلاح (هذا إذا كـانـت هناك نوايا إصلاح). وهكذا أصبحنا وكأننا مجموعة دول متناحرة متصارعة، أو مجموعة شعوب مختلفة المشارب والأهواء والمصالح. وبهذا تفسر موجة الذهول وجلد الذات ومفردات السباب والشتائم وروح التشاؤم واليأس، ونزعة التقريع والتعنيف، والنغمة الخطابية، تلك التي سيطرت على إنتاجنا الأدبي بعد الخامس من حزيران، بشكل عام تقريبا. فهل استفاق أدباؤنا على واقع جديد لم يكونوا قد رأوه أو وعوه سابقًا؟ وما مدى هذه الاستفاقة وما نتائجها؟

الرواية الأردنية بعد الخامس من حزيران:

فى الإحصائيات التى قام بها أحد الباحثين للروايات فى مصر وسورية والعراق وفلسطين والأردن خرج بأن عدد الروايات الصادرة بين سنة ١٩٦١ وسنة ١٩٦٦ هو اثنتان وتسعون رواية، وعدد الروايات الصادرة بين سنة ١٩٦٨ وسنة ١٩٧٣ هو مائة واثنتان وستون رواية. أما عدد الروايات التى صدرت فى فلسطين والأردن بين سنتى ١٩٤٨ و١٩٦٦ فبلغ تسع روايات، فى حين وصل العدد بين سنة ١٩٦٧ وسنة ١٩٧٣ إلى ثلاث وعشرين رواية [١١]. وإذا كان الباحث يدخل فى إحصائيته الثانية نتاج الفلسطينيين الذين عاشوا خارج فلسطين والأردن، مثل جبرا إبراهيم جبرا وغسان كنفانى وحليم بركات، ويفوته أن يثبت بعض الأعمال التى صدرت فى فلسطين والأردن، فإن ذلك لا ينقض الفكرة التى أراد الوصول إليها، وهى أن نتاج السنوات الست بعد هزيمة حزيران فى عالم الرواية قد تجاوز كثيراً إنتاج السنوات الثمانى عشرة السابقة على هزيمة حزيران. وهذا يعنى أن هزيمة حزيران قد تركت أثرا قويًا فى «كم» الرواية العربية أيضاً.

وإذا كان لنا أن نفيد من هذه الإحصائيات، دون أن نهمل الإشارة إلى الفارق الزمنى بين الحقبتين، بما يتبع ذلك من تطور ثقافى وأدبى. فإن لنا أن نسأل إلى أى حد، وعلى أى نحو انعكست هذه الأعمال الروائية عن هزيمة حزيران؟ وإلى أى حد تجاوبت مع القضية المصيرية؛ قضية فلسطين؟ وهل استطاع الأديب العربى أن يتجاوز حدود الإقليم والأزمات المحدودة، ويصل إلى أعماق أزمة الصراع العربى الإسرائيلى، وما يهدد مصير الإنسان العربى؟ وهل اتسعت عنده آفاق الرؤية؟

للإجابة عن هذه الأسئلة ندرس أربع روايات انطلقت من هزيمة حزيران وهى:

١ - (أوراق عاقر) لسالم النحاس، ١٩٦٨.

٢ - (أنت منذ اليوم) لتيسير سبول، ١٩٦٨.

٣ - (الكابوس)، لأمين شنار، ١٩٦٨.

٤ - (الصبار)، لسحر خليفة، ١٩٧٨.

١ - أوراق عاقر:

الرواية صغيرة الحجم لم تبلغ مائة صفحة من القطع المتوسط، كتبت بعد النكسة مباشرة، وطبعت فى مطلع عام ١٩٦٨ ببيروت، وقد غلبت عليها مسحة المرارة والألم، وانعكست فيها إلى حد كبير عبارات الإعلام العربى آنذاك، مثل الخط الأول والخط الثانى، والهتاف للزعيم، والدهر دارت دورته، أخطأنا الحساب والانتظار. كما بدت فيها بشكل واضح محاولة تسجيلية للحدث، واتخاذ الأشخاص والأزمان والأماكن رموزا لواقع العالم العربى وظروفه السيئة، حيث عاش المواطن العربى طويلاً على أمل كبير، لتتبدد أحلامه كلها، ويكتشف أنه عاش طوال السنين كذبة كبيرة.

تخرج الرواية عن خط الحبكة المتماسكة والأحداث المتسلسلة المترابطة، والشخصيات المتطورة، بل هى أقرب إلى المذكرات منها إلى الرواية الفنية، أو قل إنها بين المذكرات والرواية؛ إذ تقوم على أربعة أقسام يسميها الكاتب الأوراق الأولى والثانية.. إلخ. ويعالج فى كل قسم منها مجموعة من علل المجتمع، والواقع العربى، من خلال بحثه عن علاج لعقم البطل «أبو يعرب» الذى هو فى الحقيقة رمز لعقم القيادات العربية وعجزها. فأبو يعرب بدوى عاقر، يرتحل مع زوجة «أمية» إلى دمشق بحثًا عن علاج، وينزل فى بيت صديق له، ويواصل «أبو يعرب» محاولاته للتخلص من العقم، بتردده على عدد من الأطباء، لكن آراءهم تتفق على أن العقم ليس فيه، ويمكن أن يكون فى زوجه، ولكنه يصر على

رفض هذه الفكرة، ويستمر فى معالجة نفسه عند المشعوذين، ليفاجأ بأن «أمية» حامل. ولكن الجنين لا يتحرك ولا يعلن عن موعد قدومه.. وفى خضم أزمة القلق على الجنين تنفجر أنبوبة غاز، فى ٥ حزيران بالمنزل فتحترق الغرفة كلها. ويقوم «أبو يعرب» بإنقاذ «أمية»، فيصاب بحروق كثيرة، ينقل على إثرها إلى المستشفى حيث يعالج هناك.

ما الصلة بين «أبو يعرب» والزعامات العربية التقدمية؟ وما الصلة بين «أمية» والأمة العربية أو سورية؟ وهل العقم فى القيادات أم الشعوب؟ وكيف يمكن أن يكون العلاج؟ هل يكون فى اللجوء إلى طبيب متزوج من فتاة إنجليزية؟ أم باللجوء إلى الشعوذة والخزعبلات والغوغائية؟ أم باللجوء إلى القوة والاتحاد الحقيقيين والقائمين على أسس ثابتة وبتنظيم الناس وحشدهم وتعبئتهم؟

لقد لجأ «أبو يعرب» إلى الأولى فلم تجد، ولجأ إلى الثانية، فكانت النكسة المريرة. إذن، الحل هو العقل واللجوء إلى توحيد الصفوف وحشد القوى، لا فى القرارات السريعة كما حدث بين مصر وسورية قبيل الحرب:

> لقد أسفرت تلك العلاقة، والاتفاقيات السريعة بين الدولتين عن حمل كاذب، لأنها لم تكن قائمة على أسس عميقة وراسخة.؟. خائن من يطلب الرحمة فى زمن المنون والجنون. العقل والتعقل محنة جيل فى الوحل لا يريد أن يصحو أو يموت (١٢).

ينهى الكاتب روايته بهذه العبارات:

> كنا ثلاثتنا أنا وأمية وقاسيون حارس الليل الذى لا يكف ولا يستريح، تلمست جبينى أتحسس آثار الحروق فقالت أمية: كان يجب أن تبقينى معك... لأحترق معك... أشعر وكأننى تخليت عنك وسط الهول. لكأننى خذلتك قلت: سنستعيد أيام شهر العسل (١٣).

من خلال الرواية يبدو أن الكاتب كان - فى كابوس فزعه من غلالات التشاؤم واليأس ونغمة المصالحة التى أخذت تتردد على الألسنة بعيد الهزيمة - يريد أن يدحض تلك الأفكار، فنراه يفزع إلى التراث والتاريخ يستمد منهما حماسة وقوة:

> أغلقت عينى وفتحت ذاكرتى، وأخذ وعيى يذوب، توغلت وابتعدت كثيراً وسط الصور المحطمة حتى توقفت عند كليب يكتب بدمه وصاياه العشر شعراً: وأول شرط أخوى [كذا] الزير لا تصالح... لا تصالح... لا تصالح وهكذا. ثم عرجت إلى عنترة وأبى زيد الهلالى. عندما خطر صقر قريش شعرت بالخجل يصفعنى ويلهب جبهتى كالسوط أو كالخيبة تهبط فوق وجه استنقذ [كذا] الحماس الطفولى فأنا عاقر، وليست هنالك مأساة أعمق من مأساة البدوى العاقر(١٤).

أول ما نلاحظه على هذه الرواية أن خط الأحداث مضطرب، وهذا يعود إلى أن الرواية لم تكن نتاج تجربة ومعايشة أنضجها الزمن والعقل المتأنى، بقدر ما هى نتاج تصور وأفكار مختلفة متأثرة بانفعال الهزيمة الذى ران على نفوس الناس فى تلك الحقبة، ففيها شئ من الاعتساف والافتعال وحشد الأفكار. وفيها شئ من المباشرة والخطابية. وفيها شئ من الإيديولوجية السياسية للكاتب. ويبدو أنها فكرة سيطرت على الكاتب فحاول توظيف شكل قصصى لعرضها، فاتخذ نمط الأوراق أو المذكرات، وهذا ما يفسر عدم عنايته برسم الأشخاص، وتتابع الحدث وتطوره فى حدود الزمان والمكان. وشخصية الكاتب تبدو بوضوح خلال صفحات الرواية مما يسمها بشئ من المباشرة والتقريرية. فهو يريد أن يهاجم الأوضاع العربية وأجهزة القمع وأجواء الوهم التى عشناها، تلك التى وصلت بنا إلى ما وصلت، أو أوصلتنا إلى الهاوية. ولا غرو فى ذلك، فالرواية تخضع بشكل اضطرارى إلى الواقع الذى يقرر لدرجة كبيرة طبيعة البناء الأدبى كما يقول لوكاتش (١٥) وأنا أعتقد أن الكاتب لو كتب روايته الآن، أو بعد الهزيمة بسنتين أو ثلاث سنوات، لاختلفت إلى حد كبير عما هى عليه؛ لأن:

١ - الرواية من الأعمال الأدبية التى تحتاج إلى مسافة زمنية بينها وبين الأحداث التى تعبر عنها. وعدم

توافر هذا البعد الزمني يقع بها في ضبابية الرؤية ومباشرة المعالجة [١٦].

كما أنها لا تقوم على التقليد أو التعليم بل على التكوين [١٧].

٢ ـ أنت منذ اليوم:

رواية صغيرة الحجم بلغ عدد صفحاتها حوالى ستين صفحة من الحجم المتوسط. صدرت فى بيروت عن دار النهار للنشر سنة ١٩٦٨م، بعد أن فازت بالجائزة الأولى لملحق الدار.

ميدان الرواية هو دمشق قبل بضعة شهور من هزيمة حزيران، وعمان قبيل الهزيمة وبعدها. وبطل الرواية شاب أردنى يتلقى العلم فى جامعة دمشق، ويعيش الأجواء السياسية والحزبية والاجتماعية والثقافية. وفى غمرة الأوضاع السياسية يقع انقلاب عسكرى، ويتلوه آخر وآخر، وتضطرب الرؤية فى ناظرى الشاب الأردنى «عربى»، ويحس أن تجربته الحزبية غير مقنعة، فينسحب من الحزب، ويترك الغرفة التى يستأجرها عند عائلة بسيطة، حيث كان يسترق الجنس مع ابنة صاحب الشقة الذى ترسبت فى نفسه قيم وأعراف الجاهلية الأولى، كما يصفه الكاتب.

وبعد عودته إلى الأردن يستدعى للإدلاء بشهادته حول أمور حزبية، فيدلى بشهادة كاملة عن أحد معارفه القدامى: ويتوفى والده، فيصطدم بأخيه الأكبر بسبب توزيع التركة، فيمارس أخوه عليه، وعلى أمه، دكتاتورية قاسية للحصول على ما يريد.

وتحدث حرب حزيران الخاطفة، وتتم الهزيمة التى يلخصها تيسير بقوله: «بعد أن تم الأمر» [١٨]، ويفقد «عربى» حماسته، ويصاب بالقرف من كل شئ، ويحاول أن ينتحر، ولكنه يجبن فى آخر لحظة، وينهى روايته بالتساؤل:

شعب نحن أم حشية قش يتدرب عليها هواة الملاكمة منذ هولاكو حتى هذا الجنرال الأخير؟... المسألة أنه شعب انتدب ليحارب من أجل أن يظل الرنين الغريب كلما قال معلم التاريخ للصغار: الفترة الممتدة ما بين القرنين الخامس والعاشر ميلادى هى المعروفة باسم عصور الظلمة [١٩].

كان تيسير قد بدأ كتابة روايته عقب عودته من دمشق، وهى تركز بشكل قوى على تجربة انسحاق الإنسان العربى، وتلاشى كيانه فى المجتمع العربى سواء أكان ذلك فى نطاق الأسرة أم فى نطاق الحزب أم فى نطاق المؤسسات الرسمية، فهو يعرى أسرته، أباه وأمه وأخاه، ويعرى نفسه، ويكشف ما اختلج فى روحه من صراعات. ويقف وقفة جريئة من التاريخ فى تناوله شخصية محمد بن القاسم فاتح الصين، الذى غضب عليه الخليفة فقتله، ولكنه لم يتورع عن تسليم مفاتيح المدينة للعدو!! كما يعرّى الأحزاب، ويتحدث عن تجربته الحزبية والجنسية بصراحة. إنه رافض لكل هذه الممارسات ووسائل القمع التى توجه ضد الإنسان وكأنى به، من خلال إحساسه بتضاؤل قيمة الفرد فى المجتمع العربى، ومن خلال إحساسه بأزمة القمع التى عاناها الإنسان العربى منذ القديم حتى الآن، يتنبأ بالهزيمة التى تطل من كل كلمة كتبها، وإن كان فى أعماقه ولاشعوره يود ألا تحدث، فهو يطمع أن ينتسب إلى دولة قوية: «أن تحمل روحه وشم دولة قوية» [٢٠]. ولكن آماله تتبدد نهائيا عندما تقع الهزيمة. وعبثاً يحاول إقناع نفسه بها:

حاولت تقريب الأمر لنفسى ولم أفهم ونطقت بكلمات بصوت عال: هزيمة. هذا ما هى، ولم أفهم. ليست هزيمة بل شىء آخر [٢١].

ولكن صورة (دايان) الذى يتربع داخل تلك الجمجمة ويُرى رباط عينه، ويسخر من العيون السليمة [٢٢]، وصورة الجنود الهائمين فى صحراء سيناء عطاشا، وجنود ديان وهم يلوحون لهم بالماء، ثم يخفونه ويضحكون [٢٣]، كانت ترده إلى بؤرة الحزن والمأساة، وتبدى له كم نحن مضيعون وتافهون، مازلنا نعيش فى عصور الظلمة.

تحاول الرواية التعبير عن مأساة أو فجيعة عاشها المثقف العربى بعد هزيمة حزيران، وهى تعرض مشاهد من حياة (عربى) المغترب عن مجتمعه. ولكنها ليست مشاهد متتابعة

بل متقاطعة أو متوازية دون اعتبار لحدود الزمان أو المكان، وكأنها تصوير لحالة التمزق والقلق والحيرة التي يعيشها عربي (٢٤).

لم يضع تيسير حلولا لتجاوز المشكلة أو المشاكل، ويبدو أنه ما كان قادراً على ذلك بسبب ظروف التخبط والحيرة التي كانت تتناهشه، فهو ضجر متألم شاك، يفكر بالانتحار، بدل أن يفكر في البحث عن سبل الخلاص، يلتقط النماذج الخائرة بدل أن يختار النماذج القوية. لقد وصفه أحد الباحثين بأنه حزبي كافر بالأحزاب، يحب بلاده، ولا مكان له داخلها، يحمل سوطاً حضارياً حزبياً، ولكنه لا يضرب أحداً، يجلس على حافة التاريخ ويبكي (٢٥).

رواية تيسير واقعية حادة في واقعيتها ومعالجاتها. إنها نفثة مصدور، وصرخة جريح حزّه الجرح في القلب، وقد كتبها بأسلوب التداعي والحلم وحوار الذات وتداخل الأزمنة والأماكن والاتكاء على الكوابيس، لم يعتمد في روايته على الحدث، حيث نجد أن الحدث لا يستمر في تطوره، ولا ينتظم الرواية، بل يعتوره شئ من الاختلال؛ ولذا يقيم الرواية على التأمل والتداعي والمونولوج والعرض، ومن خلال رحلة «عربي» واستنباطه لذاته. وهذه أدوات حديثة في الرواية لابد لها من براعة فائقة، وقد نجح الكاتب في بعضها نجاحاً باهراً، وأخفق في بعضها الآخر، فقد أقام معماراً روائياً متشظياً ليعبر عن حالة الفوضى. ركز الكاتب جهده كله على شخصية عربي، وأهمل ما عداها من الشخصيات؛ فعربي هو محور الرواية، والآخرون يأتون بملامح باهتة، لا نستطيع أن نتبين شخصياتهم بشكل جيد.

وعن تلك الرواية قال غالب هلسا:

رواية (أنت منذ اليوم) تعكس في بيئتها تهشم الرؤية المتكاملة: لوحات قصيرة متتالية، لايربطها زمان أو مكان أو حدث واحد... وهذه الرؤية تشكل خروجاً عن نمط الكتابة الروائية العربية السائدة. وللتداعي بين المشاهد دينامية خاصة، فما يعاش في اللحظة الحاضرة، يستدعي ذكرى قديمة، تستدعي بدورها مشاعر وأحاسيس قديمة وجديدة، أي أن مجرد الوعي لايتم على مستوى واحد. بل على مستويات متعددة... فالرابط بين مستويات التداعي ينبثق عن عناصر المفارقة والتناقض والانفعال (٢٦).

أهم ماتتميز به الرواية تلك القدرة البارعة في نقل الحدة والتعبير عن الألم، وتلك اللغة المركزة والتعامل مع التاريخ، أو ربط الحاضر بالماضي... فالكاتب مقتصد في ألفاظه وعباراته، ويبدو أن لنفسيته المتوترة، ولروح القلق والغربة التي كانت تسيطر عليه، أثرا في ذلك.

٣ ـ الكابوس:

الرواية الثالثة على هذا الدرب، وقد طبعت من قبل دار النهار للنشر في بيروت، وهي عمل متوسط الحجم، لم تصل صفحاتها إلى مائة صفحة من الحجم المتوسط. والرواية حلقة في سلسلة الروايات التي تأثرت بهزيمة حزيران، وصاحبها من الأقلام المعروفة في فلسطين والأردن، نزح إلى عمان بعيد حرب حزيران سنة ١٩٦٧. ويبدو أن جو النزوح وظروف الألم والمعاناة والمرارة التي عاشها والتي كانت تلف الوطن العربي، قد انعكست عليه أكثر من الآخرين، لأنه فلسطيني، وإحساسه بأزمة التشرد والضياع والغربة أقسى من إحساس الآخرين.

كتب أمين شنار روايته في زخم الأحداث وحدة الانفعال، محاولاً فيها تصوير واقع القضية الفلسطينية منذ مؤتمر بال في سويسرا أواخر القرن التاسع عشر حتى هزيمة حزيران سنة ١٩٦٧ وواقع الأمة العربية، فانتهز فرصة الهزيمة ليطرح تحليله للأمر، واجتهاده في البحث عن خلاص من هذا الواقع المريض. وقد غلف روايته بالرموز التي يحتاج بعضها إلى شئ من الأناة حتى تفهم دلالته، وبعضها يستعصي فهمه، أو لايمكن أن يوصل القارئ إلى قصد الكاتب.

تدور الرواية حول قرية صغيرة مهجورة في بطن جبل يحجزها عن العالم، تتكون من بيت واحد كبير يتربع على «جبل البخور»، ويعلوه القرميد الأحمر. ترتمي أمامه مجموعة من الأكواخ الحقيرة المبنية من الطين والتبن، يعيش فيها أهل

القرية. والحياة فى تلك القرية هادئة مصبوغة بالأحزان. وهناك الشيخ الكبير الذى يعيش فى البيت الكبير، ولا يظهر إلا قليلا، وهناك الغريب الذى يظهر فى القرية فجأة، ويصبح ذا نفوذ واسع فيها، فيأتى بغرباء آخرين، وهناك الخفراء، وهم رجال الشيخ الكبير. وهناك فرحات وهو الراوى، ووارث المذكرات وبطل الرواية.

تبدأ الرواية فى عهد الشاب فرحات، إلا أن الكاتب يعود بها مع التاريخ إلى ما قبل حوالى سبعين سنة، أى فى عهد الجد، ويصل بها إلى القوافل الأولى من المهاجرين اليهود إلى فلسطين أواخر القرن التاسع عشر. فالقرية عند الكاتب ترمز إلى فلسطين، أو إلى أى جزء من أجزاء الوطن العربى، أو إلى الوطن كله. والبيت الكبير والشيخ الكبير يرمزان إلى السلطة الدنيوية، التى كانت قديما سلطة دينية ودنيوية، ثم توقفت عند الشيخ نجم الذى توفى منذ زمن «فصل السلطة الدينية عن الدنيوية». وفرحات يرمز به إلى عنصر الشباب وتذبذبهم وحيرتهم والجبل هو الحاجز الذى يعزل القرية عن العالم.

يتسلم «فرحات» مذكرات جده من والدته. ويبدو أن الجد كان شيخًا واعيًا، فهو يحدثه عن «موسى» الغريب، وعن خطره على الجميع. ولكن المذكرات لاتتم، فيضطر فرحات إلى البحث والاستقصاء لاستكمال معالم الصورة، ومعرفة باقى الخفايا والأسرار. والكاتب يتوسل بهذه الوسيلة ليتجاوز عصر الجد إلى أيامنا الحاضرة. ويعلم فرحات أن أباه كان يعمل خفيراً عند الشيخ الكبير، وأن علاقته بالخواجات والأغراب كانت جيدة، ومع ذلك حبسوه فى البئر، وحرموه أهله وتركوه يموت بحسرته. ويقرر فرحات أن يعمل ليثأر لجده الذى أذلوه حتى أصيبَ بالجنون، ولأبيه الذى قتلوه، فيركز بحثه على الشيخ الكبير، وعلى طبيعة علاقته بالقرية وبالغريب. وقبل أن يبدأ العمل، يقبض عليه ويلقى ببئر سحيقة لعدة أيام، ثم يخرج ويعين خفيرا، دون أن يتخلى عن الأمل فى مقابلة الشيخ الكبير، كى يخبره عن حالة الناس، ومدى الأذى الذى يتحملونه لبعده عنهم. وفى إحدى الليالى، عندما يحاول ولوج البيت الكبير، لمقابلة الشيخ، يصطدم برجل، فيضطر إلى قتله وإلى الهرب، دون أن يرى الشيخ الكبير. ويمر بالمقهى، ويتمادى على الناس، وينعتهم بالأذلاء الجبناء ويحرضهم على الأغراب، فيستدعى فى اليوم التالى ويخبره كبير الخفراء بكل ما قاله فى اليوم السابق بالمقهى لتحريض الناس على الخواجات، ويطلب منه أن يقيم معه علاقة صداقة، كما يطلب منه أن يعلن فى القرية وفاة الشيخ الكبير، وأن يؤلب أهل القرية ضد الخفراء والأغراب، وهم ـ أى الخفراء ـ على استعداد لتنفيذ ما يطلب منهم. وينزل فرحات، ويلتقى ببعض أصدقائه الشباب ويدير معهم حواراً حول الشيخ نجم والشيخ الكبير، وحول كيفية الخلاص من الغرباء، فتطرح الآراء والإيديولوجيات المختلفة لمواجهة الغرباء، من خلال نقاش الشباب، وكأن الكاتب بهذا يشير إلى ما كان يدور على ألسنة الناس قبيل النكسة من آراء واجتهادات حول قضية فلسطين. يستمر فرحات فى محاولاته الدؤوب للوصول إلى الشيخ الكبير، ويصل إلى محاورته فى إحدى الليالى، من خلف الباب، ولكنه يطلب منه الابتعاد والهرب كى لايقتله الخفراء، ويعده أن يكون معهم فى اجتماعهم بمقهى الزهور. ويهرب فرحات، وخلال هربه يقتل رجلاً. وفى اليوم الثانى يقال إن الشيخ الكبير قد قتل، وتشير أصابع الاتهام إلى فرحات، ولايوضح الكاتب ما إذا كان ذلك حلماً أم حقيقة. وتنتهى الرواية على صوت انهيار القرية بكاملها من جراء زلزال يصيبها، ظهر يوم الاثنين، وهو اليوم الذى اشتعلت فيه حرب حزيران. والزلزال هو هزيمة حزيران، حيث يصفها الكاتب بقوله:

امتلأت السماء بدخان أسود كثيف. واحتجبت الشمس. وساد الظلام. ولمعت فى الأفق الغربى جمرات عجيبة تزداد توهجًا كلما حدقنا فيها. وهوت الجمرات تحرق الفضاء واشتعل النهار من جديد حرائق فى كل بيت، وازداد الصراخ. أصبح الآدميون قطعا متحجرة من الرعب. تحسست الخنجر بيدى وجف ريقى، وامتلأ فمى مرارة، وجرفنى اشمئزاز فظيع وجاءنى صوت (عودة) يتفت فيه الغضب: لافائدة. انتهى كل شئ... وانسللت دون أن يحس بى أحد، إلى

وراء، ثم انثنيت صوب المشرق، وأخذت أركض وكأنى فى حلم، وأركض (٢٧).

وينهى شنار الرواية بهذا الحوار بين عودة العجوز المتفائل وفرحات:

يا فرحات، كم عامًا مد هذا اليوم فى عمرك؟ ألا تحس أنك منذ الآن بدأت تحيا، ترى بكل عينيك، تسمع بكل أذنيك، تتنفس بكل خلاياك؟ يا فرحات هذا الذى حدث كان شيئًا لابد منه. كان صرخة استغاثة من شيخنا الكبير الذى هجرناه... قريتنا الحبيبة الوادعة القابعة فى حضن الجبل، كان لابد أن تموت لتبعث(٢٨).

ثم يتجمع بعض الشباب فى مقام الشيخ نجم، بعد أن يزيلوا منه الركام والأفاعى والعقارب ليبدأوا العمل، وليعيدوا بناء القرية على أسس جديدة.

يزاوج الكاتب بين ما تحمله هذه الأبعاد فى الرواية من رموز، وحياة القرية الطبيعية، كى تحافظ الرواية على تسلسلها وترابط أحداثها وأشخاصها، وضبط الحبكة فيها. ولكن الرموز عنده تختلط إلى الحد الذى يفقد عنده القارئ قدرة المتابعة والتمييز، فنحن أمام الشيخ الكبير نحسه تارة أى حاكم عربى، وأخرى نحسه عبدالناصر، وثالثة نحس أنه الله أو الدين (٢٩). ومثل هذه الحيرة تنتابنا عندما نحاول فهم رمز الجبل أو الخفراء أو الأغراب (٣٠). ويبدو أن مواقف الكاتب القبلية والآراء الجاهزة التى يريد أن يسحبها على المجتمع العربى، والاتهامات التى يريد إلصاقها بالدول العربية الثورية، والإدانة التى يريد توجيهها إلى الحركة الوطنية العربية وإلى أيديولوجياتها، كل ذلك خلق تلك البلبلة لفهم رموز الرواية وتتبع حوارها، وأسبغ على الرواية الجفاف والجمود، بالرغم من أن الكاتب كان يحاول إدخال العنصر البوليسى وعنصر المغامرات والمفاجآت، وعنصر المرأة؛ تلك التى لاتخدم هدف الكاتب، بل تبلبل القارئ، فلا يدرى إذا كان يقرأ قصة بوليسية أو قصة واقعية أو قصة سياسية أو قصة رمزية. فالرموز التى يصطنعها الكاتب تارة تخدم أهدافه، وأخرى تتناقض معها. فإذا كان الرمز من أروع جماليات الفن، ومن أهم مقوماته، فقد تحول عند شنار إلى حرفية تعليمية أحيانًا، وإلى لبس وغموض أحيانًا أخرى، مما أدى إلى تخلخل العمل الأدبى، وإلى افتقاد الرواية عنصر الإقناع والربط المنطقى.

فالرواية ليست واقعية، ويغلب عليها جو الانفعال، وهذا ليس مستغربًا لأن شنار كتبها وهو تحت تأثير الانفعال الحاد بالهزيمة والنقمة العارمة على البلاد العربية عامة، وعلى التقدمية منها بشكل خاص. ومع أنه يحاول التركيز على شخصية فرحات من حيث هو أمل للخلاص، بما يسبغه عليه من ملامح القيادة والبطولة والكشف والتصدى، فإنه لم ينجح فى رسم شخصية قوية قادرة على التغيير، خلاقة، وذلك لما اتسم به فرحات من خوف وضعف وتقلب وانتهازية فى بعض المواقف. أما الأشخاص الآخرون، فقد بدوا باهتى الملامح هامشيين، باستثناء (عودة) ذلك الكهل الذى حاول إعطاءه دورًا مهمًا فى آخر الرواية، حيث عمل فى تدريب الناس وفى التخطيط للمعركة القادمة. وقد ظهر هذا فى المرحلة الأخيرة من الرواية، دون مقدمات وكأنه الملاك المخلص.

ما يلفت النظر فى هذه الرواية هو الإهانات والسباب الذى يوجهه الكاتب من خلال شخصية فرحات إلى أهل القرية فى كثير من المواقف. وكأن ذلك رد فعل لانسياق الجماهير وراء الزعماء الأفراد، وسكوتهم إزاء كل ما يحدث.

يمكن القول فى النهاية إن الكاتب قد أحاط بناءه الفنى بهالة من «الفانتازيا» من خلال الأجواء الخيالية التى أضفاها على بعض الأحداث، كما اختلط عنده الحلم بالواقع، والواقع بتداعيات الماضى، مع أوهام البطل وتخيلاته(٣١). فهل كان وقع الهزيمة غير القابل للفهم منعكسًا على بناء هذه الرواية لتجىء على ذلك النحو القريب؟ ربما كان ذلك.

٤ ـ الصبار:

وهى رواية طويلة نسبيًا؛ إذ بلغ عدد صفحاتها (٢٢٢) صفحة من الحجم المتوسط. وتدور أحداث الرواية، كما يبدو من خلال السياق، حوالى سنة ١٩٧٢. فأسامة، الشخصية

الرئيسية فى الرواية، يخبر الضابط الإسرائيلى على الجسر أنه ترك وطنه منذ خمس سنوات، وخرج بعد الاحتلال بثلاثة أشهر، وهو عائد إلى بلده نابلس ليعيش مع أمه بعد وفاة أبيه.

تدور أحداث الرواية حول عودة الشاب الفلسطينى (أسامة) بعد هجرة عن الوطن دامت خمس سنوات قضاها فى دول الخليج. ومن خلال رحلة الكاتبة مع هذا الشاب العائد لتنفيذ مهمات معينة، ومن خلال التقائه بأقاربه وأبناء بلده، تضع الكاتبة يدها على كثير من الأدواء والعلل التى أدت إلى الهزيمة، ولا تزال، بل زادت حدة وبروزاً. فالشاب وأبناء وطنه يلاقون الذل والمهانة والشتائم، على الجسور وفى الداخل، من قبل الجنود الإسرائيليين. ويكتشف أسامة الشاب العائد المتحمس، أن الناس فى الداخل قد وصلوا إلى درجة مخيفة من السلبية والتخاذل والحيرة، نتيجة للأوضاع السياسية العربية المبلبلة، والأوضاع الاقتصادية المتردية فى الداخل، ونتيجة لضعف الوعى؛ ولذا نراه يردد فى أكثر من مناسبة أن هذا الإسرائيلى المكلف بهذه المهمة، هو الضابط الذى أقدم أسامة على طعنه بخنجر، وقام عادل بالمساعدة فى إسعافه ونقل ابنته. وكأن الكاتبة تريد أن تقرر حقيقة أن إمكان التعايش بين العرب واليهود مستحيل، مهما أبدى العرب من التسامح والإنسانية، لأن إسرائيل دولة باغية، قامت على الظلم والعدوان والسلب، وليس هناك من وسيلة لإيقافها واجتثاثها إلا القوة.

بالرغم من أن الرواية تتخذ من أسامة شخصية رئيسية تدور الأحداث حولها فإن (الصبار) ليست من الروايات القائمة على الأشخاص والأحداث، بل هى رواية بيئية تعتمد الحبكة المفككة (Loose Plot) والاتساع، أكثر من اعتمادها الحبكة العضوية أو المتماسكة (Organic Plot) (٣٢). إنها رواية استكشافية تتغلغل فى أعماق المجتمع الفلسطينى بعد سنة ١٩٦٧. وتكشف لنا واقع الهزيمة وأثرها فى بنيته السياسية والاجتماعية والاقتصادية والنفسية. كما أنها تتحسس طرق الخروج من هذا المأزق الذى أصاب الطبقات كافة، الملاك والأجراء، المسالمين والشرسين، المسنين والصغار، الفلاحين والعمال، المتعلمين والأميين.

الرواية من النوع الواقعى الصريح الجاد، فالكاتبة تصور الناس فى الداخل، فى مواقفهم الضعيفة المتخاذلة والمخذولة، وفى طموحاتهم وآمالهم فى الثراء والترف والهجرة إلى دول الخليج، وفى سلبياتهم ولامبالاتهم ونقاشاتهم فى توافه الأمور، وفى صراعاتهم الطبقية ومفاهيمهم البالية. وإلى جانب هذه الصورة السلبية، تتوقف عند صورة أخرى مقابلة هى صورة السجن والسجناء حيث تعرض لنا نماذج صلبة قوية مقنعة متفائلة قادرة على العطاء والتغيير بالرغم من ليل الهزيمة وواقع السجن والتعذيب. إنها صورة لأبناء هذا الوطن المخلصين الصادقين من المسلمين والمسيحيين، الذين لم تغرهم الدنيا ولذائذها ولم تضعفهم الهزيمة وعوامل التفريغ، ولم تفت فى عضدهم المحاولات المتواصلة لكسر شوكتهم وتشويه مواقعهم. إنهم صادقون واعون مثقفون يدركون مخططات إسرائيل فى القهر والتهجير والاستيلاء، لذا رأيناهم يتركون جامعاتهم ومراكزهم، ويلجأون إلى الوسيلة الوحيدة القادرة على الرد، وهى وسيلة النضال والتصدى، وهى الوسيلة التى سار فيها أسامة وباسل ولينة وآخرون من الشباب، أولئك الذين تعقد عليهم آمال كبار.

ما أرادت الكاتبة طرحه، هو أن الحلول الوسطى لا تجدى، وأن المبادرة لابد أن تكون فى أيدى جيل الشباب الواعى المثقف، هذا الجيل الذى يجب أن يطرح قياداته التقليدية التى هزمت الإنسان الفلسطينى قبل أن تهزمه إسرائيل، وأن ينهج النهج العلمى التقدمى، يتمثل ذلك فى عدم قيام عادل بإخراج آلة تنظيف كلية أبيه قبل نسف المنزل، وفى ثورة باسل ونوار على والدهما فى آخر الرواية.

استعملت الكاتبة الأسلوب الوصفى، ولجأت إلى التحليل والمونولوج فى بعض الأحيان. أسلوبها جيد، وإن كانت تقع فى بعض الأخطاء النحوية واللغوية، وتستعمل ألفاظاً عامية وعبارات نابية فى بعض المواقف. ويبدو أنها ترى أن ذلك النهج من الكتابة يضفى على روايتها واقعية أقوى.

ما يمكن أن نأخذه على الرواية شئ من التدخل والأفكار الجاهزة، والمباشرة، وافتعال بعض الحوادث والمواقف

لطرح أفكارها. ولكن هذه لاتقلل من قيمة الرواية، إذ تظل لها مكانة متميزة فى مسيرتنا الأدبية، لما تتسم به من صدق وصراحة وجرأة.

تخلو هذه الرواية من الانفعالية التى واجهتنا فى الروايات الثلاث السابقة، ومن اصطناع الرمز بشكل محيِّر. والسبب فى ذلك أن الروايات السابقة كتبت فى هول الفاجعة وبؤرة الهزيمة. أما هذه فقد كتبت بعد حين، حيث كانت العواطف قد بردت، والنفوس قد هدأت والمخططات قد تكشفت، وبدأ الإنسان العربى يفكر بالحلول والإمكانات المتاحة وغير المتاحة. وبدأت تعلو على الساحة العربية أصوات تنادى أن الحل فى أيدى الفلسطينيين أنفسهم، ولابد أن يضطلعوا بالمهمة. وبدأنا نرى الوجود الفلسطينى المسلح، بما كان يحمله ذلك من آمال كبيرة لقطاعات الشعب الفلسطينى. وهذا ما يفسر - فى رأيى - بعد هذه الرواية عن الانفعالية والشتم وجلد الذات وتوزيع التهم دون اتزان، كما حدث فى روايات كثيرة. فالكاتبة متفائلة، بالرغم مما فى تصويرها للمجتمع العربى تحت الحكم الإسرائيلى من سلبيات. وهى متفائلة لأن الأوطان لاتسترد إلا بالنضال والتضحية، وهذا ما بدأ يحدث. وهى متفائلة لأن الشباب - جيل المستقبل - هم الذين بدأوا يأخذون دفة القيادة، بعد أن تمردوا على المتخاذلين والانتهازيين والنفعيين. فانعكاس الهزيمة فى (الصبار) انعكاس مرير، ولكنه لم يدفع الكاتبة إلى النحيب والبكاء والشتم وجلد الذات، بل نراها تعدها مرحلة لابد من تجاوزها.

والأديب هو الذى ينتقى ويختار الأشخاص والأحداث، لنقل أفكاره ومواقفه، وهذا ما فعلته الكاتبة، بالرغم مما ينعكس فى نفسها من آلام ومرارة.

وفى الختام، يمكن القول إن (الصبار) تمثل مرحلة متقدمة فى خط الرواية الأردنية.

الخلاصة:

من خلال الدراسة السابقة يمكن أن نخرج بالنتائج التالية:

أولاً: تناولت الأعمال الروائية واقع الهزيمة ومرارتها فى نفوس الناس وأثرها على حياتهم، واتجهت باتهاماتها نحو البنى السياسية والعسكرية والاجتماعية، وحملت الجماهير مسؤولية كبيرة، ولكنها قلما فطنت إلى البنى الاقتصادية.

ثانيا: لم تختلف الروايات عما كانت عليه قبل سنة ١٩٦٧، إلا فى الحدة والعنف والمبالغة فى الهجاء.

ثالثًا: أثبتت الروايات الأردنية تلك المقولة بأن الأدب جزء من لحظة الصراع، يتشكل ضمن علاقاتها [٣٣]، وذلك من خلال تجاوبها السريع مع الأحداث.

رابعًا: اختلفت معالجة الكتاب باختلاف البيئة والمواقف الفكرية للكاتب وزمن كتابة الرواية.

خامسا: وقفت الروايات - فى غالبها - وقوفا سطحيًا وانفعاليًا عند الهزيمة، ولم نجد فيها إدراكًا فلسفيًا جديدًا للكون أو طريقًا واضحًا للتجاوز، فهى تركز على الماضى أكثر من تركيزها على المستقبل، ويبدو أن ذلك يعود إلى قسوة الهزيمة التى وقعت على نفوس الجميع وقع الصاعقة.

سادسًا: بالرغم من تأثير الروايات فى نفس القارئ، فإننا لانستطيع أن نتجاهل ما فيها من التحكم الخارجى الذى يفرضه المؤلف على الشخصيات والأحداث، إلى الحد الذى تصبح فيه أحيانا غير مقنعة أو معقولة. وهذا يعود إلى سيطرة الأفكار على البناء الفنى، من ناحية، وإلى الانفعالية الحادة من ناحية أخرى، خاصة أن أغلب الروايات لم تعط الوقت الكافى لتنضج، وإنما جاءت من عمق المأساة. فإذا علمنا أن الروايات هى أدب المجتمعات المتغيرة، واختمار تجارب السنين، والرصد الهادئ لمظاهر التحول فى بنى المجتمع [٣٤]، نستطيع تفسير تلك الظواهر والإشارات فى رواياتنا.

سابعا: لم تصل الروايات - (إذا استثنينا «الصبار») - إلى مستوى أن تصنف بأنها أدب مواجهة أو أدب معركة؛ لأن أدب المواجهة والمعركة هو الذى ينظر إلى مشكلات الإنسان العربى بشجاعة، ويعالجها بواقعية ووضوح رؤية،

ويضع أسس تجاوزها، وذلك من خلال تناول الإنسان العربى الواعى، ماضياً وحاضراً ومستقبلا [٣٥].

ثامنا: تنزع هذه الروايات منزع التجديد باستخدام بعض الأدوات الفنية الحديثة، كالأحلام والمونولوجات والتداعى والأسطورة وتداخل الأزمنة والأماكن والبناء العبثى والرموز المحيرة والعدمية. وهى فى ذلك انعكاس لما حدث فى المجتمع العربى من تحطم وتبدل لكثير من القيم. ولانعنى بذلك أن هذه الروايات تتناقض مع الواقعية، بل إن الابتكار والتجديد فى شكل الرواية هو الشرط الذى لاغنى عنه لمزيد من الواقعية[٣٦].

هوامش :

١ ـ انظر آراء حسين مروة، **مجلة الآداب**، تموز وآب، ١٩٦٧م.

٢ ـ انظر آراء صبرى حافظ، **مجلة الآداب**، تموز وآب، ١٩٦٧م.

٣ ـ عبدالكريم الأشتر، **دراسات فى أدب النكبة** دار الفكر، دمشق، ١٩٧٥، ص٥٩.

٤ ـ انظر رأى محمد دكروب، **مجلة الآداب**، ت٢، ص١٩٦٩م.

٥ ـ غسان كنفانى، **أدب المقاومة فى فلسطين** المحتلة من سنة ١٩٤٨م إلى سنة ١٩٦٦م.

٦ ـ انظر آراء أحمد محمد عطية، **الآداب**، ك١، سنة ١٩٦٨م.

٧ ـ انظر آراء صبرى حافظ، **الآداب**، آذار، سنة ١٩٦٩م.

٨ ـ غسان كنفانى، **فى الأدب الصهيونى**، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الأبحاث، بيروت ١٩٦٧، ص٩.

٩ ـ جودت السعد، **الأدب الصهيونى الحديث**، ص٥٢.

١٠ ـ غسان كنفانى، **فى الأدب الصهيونى**، ص١٠.

١١ ـ شكرى عزيز ماضى، **انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧، ص٢٧.

١٢ ـ سالم النحاس، **أوراق عاقر**، دار الاتحاد، بيروت، ١٩٨٦، ص٣٥.

١٣ ـ المرجع السابق، ص٩٩.

١٤ ـ نفسه، ص١٢.

١٥ ـ مورس شرودر وآخرون، **نظرية الرواية**، ترجمة محسن جاسم الموسوى، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، ١٩٨٦، ص٧٧.

١٦ ـ عبدالكريم الأشتر، **دراسات فى أدب النكبة**، سبق ذكره، ص١٤٦.

١٧ ـ **نظرية الرواية**، سبق ذكره، رأى لروب غرييه، ٨٩.

١٨ ـ **تيسير سبول، الأعمال الكاملة**، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨٠، ص٥١.

١٩ ـ المرجع السابق، ٥٨ ـ ٦١.

٢٠ ـ نفسه، ص ٨٥.

٢١ ـ نفسه، ص٨٥

٢٢ ـ نفسه، ص٥٩.

٢٣ ـ نفسه، ص٦١.

٢٤ ـ انظر شكرى عزيز ماضى، **انعكاس هزيمة حزيران على الرواية**، سبق ذكره، ص٥٤.

٢٥ ـ إلياس خورى، **تجربة البحث عن أفق**، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الأبحاث، بيروت، ١٩٧٤، ص٧٦.

٢٦ ـ مجموعة مؤلفين، تيسير سبول، **دم على رغيف الجنوبى**، جاليرى الفينيق للثقافة والفنون، عمان، د. ت، ص٦٠ ـ ٦١.

٢٧ ـ أمين شنار، **الكابوس**، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٦٨، ص٨٩.

٢٨ ـ المرجع السابق، ص٩٤.

٢٩ ـ يبدو ذلك فى أكثر من موقف (فى كتبنا أنه حى لايموت) ص٧٢، ليست هذه هى المرة الأولى التى ينقرض فيها جيل ملعون من أهل هذه القرية. مازرعته اللعنة تحصده اللعنة. انتبهوا، ص٩١.

٣٠ ـ انظر أحمد أبو مطر، **الرواية فى الأدب الفلسطينى** ، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠، ٣٤١، وصالح أبو إصبع: **فلسطين فى الرواية العربية**، ص١٣٥.

٣١ ـ أحمد أبو مطر، المرجع السابق، ص٣٥٥.

٣٢ ـ محمود السمرة، **فى النقد الأدبى**، الدار المتحدة للنشر، بيروت، ١٩٧٤، ص٢٨.

٣٣ ـ انظر إلياس خورى، **تجربة البحث عن أفق**، سبق ذكره، ص١٠.

٣٤ ـ انظر إدوين موير، **بناء الرواية**، ت. إبراهيم الصيرفى، الدار المصرية للنشر، القاهرة، د. ت. ص٧.

٣٥ ـ انظر رأى غالب طعمة فرمان، **الآداب**، ت٢، سنة ١٩٦٨م.

٣٦ ـ انظر رأى ميشال بوتور، **بحوث فى الرواية الجديدة**، ت. فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٧١، ص٨.

النتاج الروائى فى لبنان
(تيارات واتجاهات)

رشيد الضعيف*

سأحاول فى هذه الكلمة إلقاء نظرة على الرواية فى لبنان، منذ حوالى أكثر من قرن وحتى ما بعد الحرب فيه، محاولاً رسم اتجاهاتها العامة، وهى اتجاهات أعتقد أنها لا تخرج عن اتجاهات الرواية العربية بشكل عام.

ثلاثة تيّارات ظلت تتجاذب الرواية فى لبنان حتى الحرب التى اتفق على تأريخ بدايتها بالعام ١٩٧٥: الواقعية والرومنتيكية والوجودية. لكن، وقبل المضى فى الكلام عن هذه التيّارات، لابد من تسجيل بعض الملاحظات التى تستوجبها طبيعة هذه الأعمال الروائية ذاتها.

إنّ فى كل تصنيف تعسّفاً ما، لأن التصنيف يقطع بين الأشياء قطعاً يجعلها تبدو على غير ما هى عليه، خصوصا إذا ما كانت الأعمال موضوع التصنيف، كالتى ندرسها لا تساعد على ذلك، أى لا تقدم نفسها على أنها تعبير عن مدرسة أو تعبير عن تيار، ففى الرواية الواحدة نجد أحياناً هذه التيارات مجتمعةً وإن تفاوتت فى الأهمية، وهذا يجب ألا يفاجئ أحداً خصوصاً حين نُدرك أنّ تاريخ الرواية العربيّة، وإن كان على تماسّ مباشر مع تاريخ الرواية الغربية، ليس نسخةً عنه، بل إن له مساره الخاص. فالأدب العربى عموماً، منذ فجر النهضة، كان شديد الارتباط بالواقع، وقد حدّد هذا الارتباط هُويّتَه، بمعنى أنّ معالم هذا الأدب ارتسمت وسط الصدمات الناتجة عن الاحتكاك بالغرب والصدام به، وما استتبع ذلك من مسائل الحداثة والتحرير والهوية. أريد أن أقول بهذا إن التيارات الثلاثة التى ذكرتُها، أى الرومنتيكية والواقعية والوجودية لم تكن عندنا كما كانت عند الذين استوحيناها منهم؛ فالرومنتيكية فى أوروبا، كما هو معروف، أعادت الاعتبار للأحاسيس والخيال بوصفهما رد فعل على سلطان «العقل» الذى عملت به الكلاسيكية، والواقعية كانت رد فعل على تضخيم المشاعر الذى مارسته الرومنتيكية،

---

* باحث وروائى، لبنان.

والوجودية كانت بنت سياقها التاريخي بعد الزلزال الضخم الذي عرفته أوروبا، أي الحرب العالمية الثانية. أمّا في رواياتنا العربية، وأقصد لبنان خصوصاً، فلم تكن هذه مدارس وتيّارات لها مبادئها وأسسها ونظريّاتها، بل كانت، كما أرى طرقًا وأساليب هي أقرب إلى سمات المعاصرة قد وظفتها الرواية بكل تياراتها من أجل فهم الواقع الاجتماعي وإصلاحه من ناحية، ولأن القارئ قد استدعى ذلك من ناحية ثانية. أشير إلى هذه الناحية الثانية بخاصة لأني أعتبرها غاية في الأهمية، لأن القارئ هو الرابط ما بين الرواية وما يسمى المجتمع، مما يعني أنها تتحول بتحوّل العصر و«المجتمع»، وهذا صحيح، لكن السؤال يبقى؛ وهو ما هذا الشئ الذي عندما يتغيّر «المجتمع» يؤدّي إلى تغيّر الرواية؟ ما الذي يربط ما بين «المجتمع» والرواية بحيث إن الرواية تتحول عندما يتحول «المجتمع» ؟ إنه القارئ كما ذكرنا؛ فهو الواسطة ما بين الرواية و«المجتمع» وهذا القول يستمد أهمّيته، وهي أهميّة قصوى، من أن القارئ هو وجهة الكلام أي المرسَل إليه، والمرسل إليه يحدد أسلوب الكلام بل طبيعته وموضوعه، فالقصة ذاتها لو أردتُ إخبارها (أنا الراوي الرجل) إلى امرأة بهدف إغرائها أو إلى ثرى بهدف استدرار عطفه أو إلى فتى بهدف إثارة حماسته، اختلفَت.

أمّا هذا القارئ فليس شخصاً بعينه مسجّلا في دوائر النفوس، بل هو افتراض له وقع الحقيقة ومفاعيلها.

الرواية في لبنان حتّى الستينيات

الواقعية

كان القارئ عامة، في الخمسينيات، عالماً بحقيقة عصره، فكانت الرواية تصف له الواقع باطمئنان - أي بلا مساءلة ذاتها. (ليس هذ الكلام موقفاً بل وصف وحسب). وكان بناء الرواية على علاقة متينة بهذا «الاطمئنان الإبستمولوجي» الذي كان يتمتع به القارئ، والذي كان مدعما بمصير عشرات الملايين من البشر لكن الراوي، وتمشيّاً مع توقعات القارئ أيضاً، لم يكن يقدّم هذه المعارف كما لو أنها كانت دروساً في الأشياء، بل كان يقدمها عبر «قصة» يحاول أن تكون شيّقة بقدر ما أمكن. وبهذا المعنى كان يعبّر عن النزاع السائد في «المجتمع» بواسطة حبكة، أو خبرية أو حدّوتة. والمجتمعات المدركة على أنها نزاع بين فئتين، الشعب المضطهد والحكام الطغاة، أو الطبقة العاملة والطبقة الحاكمة .. إلخ، مليئة بأنواع الحبكات المختلفة والحدّوتات والخبريات. الروائي كان يعرف الواقع، إذن، وكان يعرف أمراضه، وكان دوره الإشارة إلى هذه الأمراض، والتنبيه إليها. فلا نجد صعوبة عند قراءة إميلي نصرالله مثلا في تحديد العلة، التي هي العادات والتقاليد والجهل والتمييز بين الجنسين .. إلخ. ولا نجد صعوبة عند قراءة الرجال من مارون عبود إلى رئيف خوري إلى توفيق يوسف عواد وسهيل إدريس ومحمد عيتاني .. إلخ، في تحديد العلة أيضا.

لا يقلل هذا الكلام إطلاقا من قيمة أعمال هؤلاء الأدباء الرفيعة، خصوصاً أنه لا يمكن اختزالها إلى هذا، لأنها أكثر تعقيداً بكثير. لكن هذه الأعمال مع ذلك، في قسم منها، مبنية على نظرة للواقع (متضمنة أو صريحة) مفادها أنه هنا (أي الواقع)، وأن معرفته مسألة جهد وحسب.

هذه كانت حال الرواية في لبنان حتى أوائل الستينيات (أقول في لبنان، لكني أعتقد أنني لا أُخطئ إذا ما قلت إنها كانت حال الرواية العربية عامة). كان القارئ، أقصد إدراك قسم من «المجتمع» لذاته، هو المرسل إليه وقد خصصت بالذكر فترة الستينيات لأن المرسل إليه كان تحوّل آنذاك وكانت قد فهمت هذا التحوّل بسرعة روائيات نسوة كثيرات، كان في طليعتهن ليلى بعلبكي وحنان الشيخ وليلى عسيران.

الوجودية

قبل أن أبدأ الكلام عن الوجودية أودُّ الإشارة إلى أن بروز الوجودية على مسرح الرواية لا يعني احتلالها هذا المسرح كاملاً، فقد بقيت الواقعية تحتل مكاناً مهمّاً، عند توفيق يوسف عوّاد وسهيل إدريس، خصوصاً بلقيس الحوماني في روايتها الشديدة الواقعية، (حي اللجى) (١٩٦٩) .

ونعني بالوجودية هنا ما هو شائع عنها في الكتابات الأدبية أي هذا الإحساس (أو هذا الاعتقاد) بأن الإنسان موجود في عالم غريب عنه، وهو ما يستدعي، على مستوى

المشاعر، الخوف والتفاهة واللامعنى، وعلى المستوى الفلسفى مبدأ ضرورة الحرّية.

هذه المشاعر والمعتقدات الفلسفية، نجد صداها قوياً فى روايتى ليلى بعلبكى (أنا أحيا) ١٩٥٨ و (الآلهة الممسوخة) ١٩٦٠، وعند ليلى عسيران فى (الحوار الأخرس) ١٩٦٢ و(المدينة الفارغة) ١٩٦٥ وعند حنان الشيخ فى (انتحار رجل ميت) ١٩٧٠ التى تمت كتابتها عام ١٩٦٦ . وهى مشاعر ومعتقدات مازالت بارزة فى أعمال يوسف حبشى الأشقر منذ البداية، أوائل الخمسينيات، وحتى وفاته عام ١٩٦٩ (نذكر بخاصة روايته (أربعة أفراس حُمر) ١٩٦٤.

إنّ المناخ الوجودى الذى شهدناه فى لبنان عبر أعمال هؤلاء الكاتبات، نمت بذوره أيضاً فى الخمسينيات مع سهيل إدريس (الحى اللاتينى) ١٩٥٣ . و(الخندق العميق) ١٩٥٨ ، وإننا نجد أثراً له فى أعمال توفيق يوسف عواد أيضاً، وهو مناخ انتشر تلك الفترة فى عالم الرواية العربية عامّة (صراخ فى ليل طويل) ١٩٥٥ لجبرا إبراهيم جبرا، و(اللص والكلاب) ١٩٦١ و(ثرثرة فوق النيل) ١٩٦٥ لنجيب محفوظ.

الرومنتيكية

لاشك أن تيار الرومانسية يتمثل أكثر ما يتمثل فى أعمال إميلى نصر الله، رغم ما ذكرناه عن تمثل الواقعية أيضا فى أعمالها.

إن واقعية إميلى نصرالله، فى أعمالها الأولى خصوصاً (طيور أيلول) ١٩٦٢و (شجرة الدفلى) ١٩٦٨ ، هى واقعية تتعايش بوئام مع رومانسية بادية صريحة. وكذلك الأمر فى أعمالها المتأخرة (الرهينة)١٩٩٢ .

إن التعايش بين الواقعية والرومانسية لا نجده فى أعمال إميلى نصر الله، بل فى أعمال غيرها ممن لم يعرفوا برومانسيتهم، كتوفيق يوسف عوّاد مثلاً، حيث نجد أحياناً مسحة رومانسية بادية صريحة، فى قصصه خصوصاً.

ما بعد الستينيات - هزيمة حزيران

غلبة الواقعية من جديد

حين نقول الرواية بعد مرحلة الستينيات، فإنما نعنى عملياً بهذا القول الرواية بعد هزيمة يونيو (حزيران) ١٩٦٧ أمّا ما سنورده فيما سيأتى من ملاحظات تتناول الرواية، فليس على سبيل إقامة الدليل على الأثر الذى تركته هزيمة حزيران فى الرواية العربية خصوصاً، وفى الأدب العربى عموماً، فهذا ليس القصد، لأننا لا نريد أن نكرر هنا ما يجمع عليه عادة مؤرخو الأدب من تأثير هزيمة حزيران العميق فى الحياة الأدبية العربية. بل قصدنا من هذه الملاحظات رصد حركة الرواية فى لبنان بعد ذلك التاريخ وتعيين اتجاهاتها.

هناك شئ أكيد قد استجدّ لا يمكن ألاّ نلاحظه وهو أن مشوار الرواية الوجودية عملياً قد توقّف، بينما ترسّخ فى المقابل التيار الواقعى وزاد انتشاره.

لم يصدر لليلى بعلبكى، (وهى أبرز ممثلات هذا التيار الوجودى)، بعد ذلك التاريخ على حد علمنا، رواية أخرى غير اللتين جئنا على ذكرهما (صدرت لها مجموعة قصص عام ١٩٦٤).

أمّا حنان الشيخ، فقد انتقلت من المناخ الذى سميناه وجودياً، فى (انتحار رجل ميت) إلى المناخ الاجتماعى الواقعى فى (فرس الشيطان) ١٩٧٥ ، ثم فى (حكاية زهرة) وما تلاها من أعمال.

وتابعت ليلى عسيران مسيرتها فى اتجاه مزيد من التبنى للقضايا الوطنية، ومع مزيد من التخلى عن المسائل والمشاعر الوجودية (خط الأفعى) ١٩٦٩ ، (عصافير الفجر).

أما إميلى نصر الله فقد تابعت مسيرتها ضمن الإطار الذى اختارته ذاته، أى إطار التعايش بين تيارى الواقعية والرومانسية، لكنها ربما خففت قليلاً من الرومانسية فى أسلوبها لصالح أسلوب أكثر «وصفية».

لكن يوسف حبشى الأشقر ظلّ على سعيه الفلسفى من خلال العلاقات الاجتماعية والإنسانية. وقد تعمّقت

شخصياته أكثر فى بحثها عن ذاتها خلال الإيمان بالله أو دونه، أو عن طريق الالتزام الحزبى والعقائدى، أو عن طريق علاقات الحب.

أما توفيق يوسف عوّاد فقد تابع مسيرته الواقعية المعروفة فى الرواية خصوصاً (طواحين بيروت) ١٩٧٢ .

الرواية أثناء الحرب وما بعدها

أعتقد أن الباحثين يُجمعون على أن الأوضاع الجديدة تستدعى أنماط قول جديدة. ولقد تبدّل «المشهد» كله مع الحرب فى لبنان، وتحوّلت الرواية تحولاً عميقاً: لم يعد القارئ يملك الحقيقة. تبدّل إدراك المجتمع لذاته.

واقعية بلا «واقع موضوعى»؟

إن هناك فرقاً فى موقف كاتب الرواية من الحقيقة قبل الحرب وبعدها، فقد كانت الحقيقة عند روائىّ ما قبل الحرب واضحة بشكل عام، وأقصد بالحقيقة هنا الحقيقة الاجتماعية خصوصاً والحقيقة التاريخية. فالتاريخ عنده كان يسير باتجاه واضح، باتجاه الحرية، والتحرر، والعدالة، والتقدم (قيم الحداثة). والواقع الاجتماعى كان صراعاً بين أحزاب المستقبل وأحزاب الماضى، والعالم كله كان مقسوماً بشكل واضح أيضاً إلى فئتين، فئة الخير وفئة الشر. وهذا الكلام يصحّ على الرواية بكلّ تياراتها الواقعية والوجودية والرومانسية(ويصحّ أيضاً حتّى على الرواية التاريخية أو رواية العبرة كما نستطيع تسميتها التى تمثّلت فى أعمال رئيف خورى (الحب أقوى) مثلاً ١٩٥٠).

الرواية السائدة، إذن، عندما كانت تصف الواقع وتبغى تغييره. أما اليوم فقد تغير الوضع، فالرواية التى كانت سائدة لا تزال على أهمية ما، لكن نشأ إلى جانبها رواية أخرى هى أيضاً تريد تغيير العالم، لكن دون أن تصفه!

تغيير العالم بلا وصفه

كثير من الروايات فى لبنان اليوم، لا يصف العالم من أجل تغييره، لكنه لا يزال متضمناً رغبة فى التغيير. وأعتقد أنه من الممكن، وإن بشئ من التعسف، تقسيم هذه الروايات إلى قسمين: قسم مع التغيير الاجتماعى المبنىّ على قيم عصر النهضة التى هى قيم الحداثة، وبينها كثير من الروايات التى كتبتها نساء (نازك يارد)، وقسم آخر يريد تغيير القيم الأخلاقية (ethiques) وحسب، بشكل مستقلّ عن قيم التقدّم والمعرفة وسيادة العقل (هدى بركات، إلهام منصور). قلت إننا لا نستطيع إجراء هذا التقسيم بلا تعسف لأننا نجد القسمين أحياناً فى الرواية الواحدة.

الحقيقة

عندنا اليوم فى لبنان روايات كثيرة تطرح موضوع الحقيقة، أو بكلام أكثر دقة توحى بعدم وجود حقيقة موضوعية واحدة هى ذاتها عند جميع الناس. ويظهر ذلك فيها بتعدد وجهات النظر فى الرواية الواحدة فيروى الحدث ذاته من زوايا مختلفة، ويظهر ذلك أحيانا بواسطة الاعتراف الصريح من قبل الشخصيات الروائية بعدم قدرتهم على معرفة الحقيقة، أو يظهر أيضاً على شكل اعتراف من الراوى بالتباس الحقيقة عليه وعدم قدرته على تمييزها (إلياس خورى).

وحنان الشيخ فى (حكاية زهرة) - مستفيدة من طريقة فوكنر فى (الصخب والعنف) تدعو القارئ إلى التماهى مع زهرة ثم مع خال زهرة، ثم مع زوج زهرة .. إلخ .. (حكاية زهرة).

أمّا الحقيقة عند الجدّ الشيخ المسنّ فى رواية (أيام زائدة) لحسن داود، فإنها تتحوّل إلى شئ هيولى. وعند رشيد الضعيف الحقيقة أن التاريخ يجرى بنا على غير ما نشتهى، فنحن عملاؤه ضد أحلامنا غالباً.

الرواية «التسجيلية»

وقد نشطت إلى جانب ذلك الرواية التى تمّ فيها تسجيل يوميات الحياة فى فترة الحرب، وهذه صفة مميزة لكثير من الروايات التى كتبتها نسوة أثناء الحرب (بيروت) ١٩٧٥ لغادة السمّان، (تلك الذكريات) ١٩٨٠ لإميلى نصر الله (الصدى المخنوق))١٩٨٦ لنازك يارد .. إلخ.

رواية الأنا التى بلا حدود

أعتقد أن الألم يبرز «الذات». فقد أدّت التجارب المريرة التى عاشها اللبنانيون، من قتل وخطف وتعذيب وتدمير وانهيار أحلام نَذَرَ كثير منهم أيامه لها، ألم لا يطاق، فكانت رواية الـ «أنا» كأنها معادل فنى لهذا الواقع. وليست هذه الرواية كما قد يظنّ إيغالاً فى الذات دائماً، بل هى لسان حال الناس غالباً. فليس الروائى من تألم بل الناس هم الذين تألموا، وهو منهم، لذلك كانت الـ «أنا» التى تروى جماعيةً بقدر ما هى فردية، وفرديةً بقدر ما هى معنيّة (رشيد الضعيف). لكن هناك أيضاً «أنا» «فردية» تبحث فى ذاتها عن «محتوى» (ربيع جابر). وفى الحالتين لسنا أمام أعمال أوتوبيوجرافية بالمعنى الحصرى بقدر ما نحن أمام روايات تبغى إيصال ألم الـ «أنا» الحاوية ألم الجماعة، أو ألم السؤال أو الاثنين معاً.

الواقعية السحرية Magic Realism

الرواية اللبنانية اليوم (كما العربية عامة على ما أعتقد) متّصلة أكثر من أى وقت مضى بالتيارات التى تتجاذب الرواية العالمية. فبالإضافة إلى الأسباب الدائمة التى تجعل لبنان على تواصل دائم مع الخارج (نادراً ما نرى روائياً فى لبنان لا يجيد قراءة لغة أجنبية – خصوصا الفرنسية والإنجليزية – ثم إن عدد المغتربين اللبنانيين أكثر من المقيمين)، فإن الإحصاءات تشير إلى أن فيه أكبر نسبة من المشتركين فى الإنترنيت، خارج العالم «المتقدم».

لذلك فمن المنطقى جدا، أن يجد ما يحدث فى الخارج صدى سريعا له فى لبنان.

ومن بين التيارات التى كان لها الصدى السريع، التيار الذى يسمى Magic Realism والمتمثل خاصة فى رواية أميركا اللاتينية، وقد بلغنا نحن فى الأدب العربى عن طريق ترجمة جارسيا ماركيز خاصة، (مئة عام من العزلة)، (خريف البطريرك) ... إلخ. ومن خصائص هذا التيار الجمع بين الواقعية والفانتازيا. إننا نقع على أثر لهذا التيار فى كثيرمن أعمال روائية لبنانية.

الغرائبية Exotisme:

فى رواية فترة الحرب وما بعدها، يلاحظ المراقب بوضوح أن هناك سعيا للإدهاش يميز بعض الأعمال الروائية، وربما كان هذا الميل إلى الإكزوتيكا يشكل مفارقة، لأنه يعنى أننا نكتب عن أنفسنا ما نعتقد أنه يسر القارئ الأجنبى إذا ما قرأه مترجما فى لغته، مما قد يؤثر أحيانا على تماسك العمل وعلى المبدأ الضابط له.

العقدة والتماسك

إن الوقوع فى هذا الأمر، أى السعى وراء الحدث على حساب التماسك، يسهله أن العقدة فى كثير من الروايات لم تعد أساسا فى بنائها، بخلاف واقعية ما قبل الحرب التى قلنا عنها إنها تتصف بالاطمئنان الإبستمولوجى. ونحن نعرف أن العقدة تساعد على شد أطراف الرواية كلها، وعلى نسجها حول نواة واحدة، وأن غيابها يجعل الرواية أكثر عرضة لتجاذب الأحداث. فالتماسك كما هو معلوم ضد التفتت، وضد الهذيان، وضد السهولة، وهو هدف الفنون كافة، فجميعها تسعى إليه، وهى فنون بقدر ما تتمتع بسمته.

لكن التماسك فى العمل الروائى قد يتم بألف شكل وشكل، فهناك تماسك يبنى على علاقة التضاد، أو على علاقة التناقض، أو على المجاورة، أو على الشبه أو على التدرج ... إلخ. وشبيه ذلك فى الرسم، مثلا، واضح، فكثيرا ما نقع على لوحة تدهشنا بتماسك ألوانها فقط لا بموضوعها، ولا بشئ آخر.

على سبيل الخاتمة

ما زالت الرواية فى لبنان، إذن، تتحول، مجارية فى ذلك الرواية العربية عامة والرواية على الساحة العالمية أيضا، وقد ازدادت وتيرة تحولها مع الحرب التى جرت فى لبنان وتنوعت موضوعاتها وطرائق كتابتها، وصارت فنا يضاهى الشعر إن لم يفقه أهمية بعدما كان دونه.

إن كل هذا التحول ينضوى ضمن منطق الأشياء، وقد عرفنا مثله فى اللغات والحضارات المعاصرة، لكن السؤال الذى يفرض نفسه الآن يتناول مستقبل هذه الرواية انطلاقا مما

قلناه عن أهمية القارئ أو المرسل إليه أو إدراك المجتمع لذاته، وانطلاقا مما ذكرناه دون الوقوف عنده، من تحول هذا القارئ إلى الإنترنيت (والملتيميديا طبعا) فما مستقبل الرواية؟ ليس في لبنان أو البلاد العربية وحسب بل في العالم كله. هل سيجئ يوم (قريب!) نقول فيه: الرواية قبل الملتيميديا والرواية بعد الملتيميديا؟ بل ربما كان الوضع أكثر دقة من ذلك، خصوصا أننا عرفنا في التاريخ القديم فنونا توقفت عن النمو، وإن بقيت خالدة، كالملحمة والقصيدة الجاهلية والمقامة، وقد عرفنا في التاريخ القريب فنونا تطورت في اتجاه العزلة والانحسار كالشعر، والمسرح أيضا (وإن بدرجة أقل)، وقد عرفنا ما طرأ على الرواية من تحول في مواضيعها وفي بنائها، بل في طبيعتها بوصفها نوعاً أدبياً، نتيجة تطور الصحافة والصورة الفوتوغرافية، والسينما خصوصا. أما التحول الذي طرأ على القارئ في السنوات الأخيرة فشديد الوضوح. تقول الإحصاءات إن الشباب اليوم ينصرف بأعداد هائلة عن القراءة إلى الملتيميديا. (إضافة إلى أن الرواية كانت لعقود خلت أكثر الفنون شعبية، وقد باتت وراء برامج كثيرة يعرضها التلفزيون).

إن السؤال، إذن، مشروع إلى أقصى الدرجات وإن القلق أيضا في محله تماما. وهو قلق لا يولده الخوف أو الحنين المبكر إلى شئ يخشى أن يكون في طريق الزوال، بقدر ما تولده رغبة مشروعة إلى أقصى الدرجات في المساهمة في رصد هذه التحولات التي تعنينا تماما كما تعنينا كل مسألة تمس جوهر ثقافتنا أو حضارتنا أو وجودنا!



الرواية العمانية
وخصوصية الرواية الخليجية

يوسف الشارونى*

تبرز خصوصية الرواية العمانية - وربما تمتد فتشمل الرواية الخليجية - من خلال ثلاثة روائيين ينتمون إلى ثلاثة أجيال، لكنهم نشروا أعمالهم خلال النصف الثانى من القرن العشرين هم: عبدالله بن محمد الطائى (١٩٢٧ - ١٩٧٣) الذى لم ير من النهضة العمانية الحديثة (١٩٧٠) إلا فجرها، وذلك فى روايته (الشراع الكبير) ١٩٧٣. ثم سعود بن سعد المظفر (المولود عام ١٩٥١)، والذى عاش طفولته وصباه المغمورين فى سنوات ما قبل النهضة، ونضجه الفنى والفكرى بعد طفرة بلاده الحضارية، وذلك فى رواياته (رمال وجليد) ١٩٨٨، و(المعلم عبدالرزاق) ١٩٨٩، ١٩٨٨، ١٩٩٣، و(رجال من جبال الحجر) ١٩٩٥، وأخيراً (إنها تمطر فى أبريل) ١٩٩٧. ثم سيف بن سعيد السعدى (المولود عام ١٩٦٧) ابن الجبل الذى نشأ فى عمان الحديثة، وذلك فى روايته (جراح السنين) ١٩٨٨.

وتتمثل هذه الخصوصية فى ثلاثة مظاهر:

أولها تلك القفزة الحضارية التى عاشتها المجتمعات الخليجية من القرون الوسطى إلى قلب القرن العشرين، ذلك أنها تطورت فى بضعة عقود ما تطورته دول أخرى فى قرون، مما أحدث زلزلة اقتصادية واجتماعية ونفسية اجتاحت دول الخليج العربى، وذلك لأسباب عدة، فى مقدمتها اكتشافات النفط واستغلاله. وقد لخص لنا الأديب الإماراتى عبدالحميد أحمد لُب هذا التطور فى النقاط التالية:

- إن هذه الطفرة الاقتصادية غير المبرمجة عملت على نقل المجتمع بشكل حاد وعنيف من حالة التخلف إلى حالة مغايرة، حديثة فى الشكل وغير حديثة فى الجوهر والمضمون.

* قاص وناقد، مصر.

- إن الثروة الجديدة السائلة وفرت للناس استعمال كل شئ دون بذل أى جهد إنتاجى حقيقى.

- نتيجة لذلك، تصدعت العلاقات الاجتماعية القديمة، ثم أخذت تنكمش وتضمحل وتتلاشى، لتحل محلها علاقات جديدة، سمتها الغالبة روح الاستهلاك الشره والمنافسة الفردية.

- كما قضت هذه القفزة المادية على أشكال الإنتاج القديمة البسيطة، وحلت محلها الوظائف الإدارية، والمساعدات الاجتماعية، وفرص التعليم، والتجارة الحرة.

- أفرخت هذه العلاقات الاجتماعية الجديدة جواً فكرياً جديداً سماته روح التنافس التجارى، وأخلاق الوظيفة الإدارية، وسلوكيات المتعلم الجامعى، والنزعة الفردية الطموحة[1].

من هنا، كان لفترات التحول الاجتماعى والحضارى أدبها، كما لفترات الاستقرار النسبى أدبها. ففترات التحول الاجتماعى تتميز بحدة الصراع بين القديم المتشبث فى أعماق الوجدان الجمعى والفردى على السواء، والجديد الزاحف على كل مظاهر الحياة. وهذا هو أحد المحاور الأثيرة لأدب المجتمعات الخليجية الحديثة، سواء تمثل فى صراع نفسى داخل الشخصية القصصية، أو فى صراع شخصيات تتخذ من القديم والجديد مختلف الزوايا.

يقول سعود المظفر على لسان حمود الجبلى بطل درته الروائية (رجال من جبال الحجر) (٦٠٠ صفحة): «اكتشفت أننا أنانيون وحساد ومنافقون، صاهرنا المادة والجشع، فى القرية كنا نساعد بعضنا، وعن بعضنا نسأل.. الآن كل شئ فينا بشع، لا أدرى كيف حال الأجيال القادمة؟»[2]. وحمود الجبلى أحد ثلاثة، الاثنان الآخران - شقيقه سيف وابن عمه أحمد - كانوا قد هجروا قريتهم القابعة فى جبال الحجر بعد أن باعوا حميرهم فى سوق المدينة القريبة ذات القلعة الدائرية الحصينة (مدينة نزوى) بمائة وخمسين ريالا سعيديا، أعطوا خمسة منها لدلال الحمير، ثم استقلوا سيارة إلى العاصمة. أما التاريخ، فكان «بعد اعتلاء السيد الابن - أى السلطان سعيد بن قابوس - دفة الحكم وأمور الرعية»[3] عام ١٩٧٠. وكما قال الجد الشيخ عبدالله «منذ هذا اليوم كل رجل حر فى أن يرقى بنفسه، والأيام حبلى بالمفاجآت وتلد كل عجيب وغريب»[4]. وحين وصلت الشاحنة إلى العاصمة ودعهم سائقها قائلاً «أحسنتم، أحسنتم، هذه البلاد فيها الذهب يطرح»[5]، وتركوه وهم يحملون أمتعتهم وبنادقهم.

تلك كانت بداية رحلة الرجال الثلاثة الذين اختلفت مصائرهم، وفى مقدمتهم حمود الجبلى، الذى أصبح مليونيراً وزعيما لمافيا - على حد وصف المؤلف لشخصية مماثلة فى آخر رواياته (إنها تمطر فى أبريل) ١٩٩٧[6]، لكنها لم تكن رحلة ثلاثة رجال فقط، بل رحلة مجتمع بكل إيجابياته وسلبياته، وقد أمسك سعود المظفر قلمه ليقدم لنا صورة بانورامية، وكأنه جراح يستخدم مبضعه لتعرية هذا التحول الحضارى المتسارع، ويكشف لنا عما يمور به من أسرار وخبايا.

ولم تكن الرحلة مكانية وحضارية فقط، بل صاحبتها رحلة أسلوبية، فسعود المظفر يحشد أسلوبه أو يلونه بألفاظ عمانية حين يتحدث عن مجتمع القرية الجبلية، ثم ما يلبث الأسلوب أن يتحرر من هذه الألفاظ بالانتقال إلى العاصمة وإن كانت فلولها لاتزال تتناثر فى الرواية لتذكرنا بصلة الرحم: الماضى والحاضر والريف والعاصمة. وهكذا، تتكرر فى بداية روايتنا ألفاظ مثل الفلج، وشريعة المسجد، والنزاع على بند ترابى، وأبغاك بمعنى أريدك، والمقاصير والحوزات، والكل متمسك بشوره أى برأيه، والبرزة ودلة القهوة، والمصر (بضم الميم وفتح الصاد بمعنى غطاء الرأس للرجال) وشداد الحمير وخروجها جمع خرج بضم الخاء.. إلخ.

وحمود الجبلى ليس إلا نموذجاً لكثير من أفراد المجتمع الخليجى فى النصف الثانى من القرن العشرين الذى لم يكن يملك شيئًا عندما قدم إلى العاصمة فى أول الأيام، على حد قول المحقق عندما قدم حمود للقضاء بتهمة حيازة أراض كثيرة، وشراء ذمم بعض الرجال ذوى الصفة الرسمية ليسهلوا مآربه[7]، ثم أصبح الجبلى الخارق على حد تعبير صديقه الحارثى. ولم تكن براءته مما نسب إليه أثناء محاكمته إلاَّ دليلاً على صحة إلحاق صفة الخارق به، بعد أن ظن السذج أنه قد حان وقت إدانته لما اقترفه من مخالفات للقيم

فى عرفهم. فقد استخدم سعود المظفر هذا الاتهام لهدف مزدوج. هدف فنى هو مواصلة عنصر التشويق - بهذه المفاجأة - الذى تتميز به روايته ويجيد استخدامه بمثل هذه المفاجآت من حين إلى آخر، وباستغلال صيغة المبنى للمجهول فى بدايات معظم فصول الرواية، بحيث يثير حب استطلاع قارئه فى معرفة اسم الفاعل المحذوف، أما الهدف الآخر، فهو مزيد من الكشف عن الجبلى الخارق، وأن تبرئته كانت اعترافاً رسمياً بغلبة قيم جديدة وتوارى قيم قديمة.

وكان حمود قد استمع لصديقه حارث يلقى عليه أول درس فى القيم الجديدة:

أنت من الداخل وأنا قادم من الخارج، يعنى أعرف أكثر ورأيت أكثر الناس مازالوا فى غفلة ولاهون بالفرحة والأيام الجديدة. بقدر ما تستطيع املك، أراض فى أى مكان فى العاصمة أولا .. ثم ابعد، فالبعيد اليوم ستذهب إليه بقدميك غداً. رأيت وعرفت هذا فى البلد الذى ولدت فيه.. ستتغير الحياة هنا إلى درجة أن بعض الرجال سيكرهونك وسيحنون إلى القديم.. لأنه سيأتى أناس لن يعرفوا إلا أنفسهم .. سيموت رجال حسرة وكمداً. ستخونهم الأيام ولن تدفنهم حتى عند الموت. لأنهم لن يموتوا بل ستقتلهم الأيام فقط(٨).

ثم لقنه أول درس عملى حين قال له بعد ذلك:

فى حجرة الانتظار رجل شرقى مستثمر يريد مقابلة الرئيس، سنخطفه من الرئيس، لماذا لا نستثمره نحن؟ الرئيس لديه الكثير.. وأنت وحدك، سأعرفك عليه واستغله(٩).

وعندما عرفه بجوليا لتكون سكرتيرته نصحه بأن يحركها حينما يريد ويستغل جمالها لتكون مفتاحه لأقفال كثيرة:

أعرنى اهتمامك، حين تذهب إلى مسئول كبيرخذها معك، هم عيونهم طويلة وقلوبهم واهية، وستحصل على كل شئ(١٠).

أما عبدالخالق الذى ساعد الجبليين الثلاثة على الاستقرار فى العاصمة فقد سبق أن أنذره قائلاً:

سيحاولون سلخك عن قيمك.. نحن فينا هشاشة، كل محروم هش.. كنا محرومين ولذلك فنحن أهش مما نصور أنفسنا(١١).

ثم ناوله شيئاً ملفوفا وهو يقول:

أريدك أن تقرأ هذا الكتاب لأنه يصلح لهذه الفترة من حياتنا.. كيف تبرر وسيلتك وتصل إلى غايتك بالطريقة التى تريدها(١٢).

ويبدو أن حمود لم يكن فى حاجة إلى هذا الكتاب، فقد سبق أن أوصى سكرتيره محسن:

على فكرة هذه الأيام لاحظت شبابا كثيرين، أقصد من موظفينا الصغار يرتادون النزل للشراب كل ليلة (حيث إن الخمور محرمة فى البيوت على غير الأجانب).. أريدك أن تتعرف على أشخاص منهم من المصالح الرسمية التى نحتاجها كل يوم.. لأن هؤلاء الصغار هم الذين يخلصون الأعمال بسرعة..الكبار دائما يعقدونها، ادفع لهم حق شرابهم، حتى إذا أردنا منهم شيئا نحصل عليه(١٣).

ولم يكن عبدالخالق ولا الحارث هما مبتدعا هذه القيم، بل إن المناخ العام هو الذى أفرزها، يقول سيف الجبلى الذى يعمل ضابطا بالجيش لأخيه حمود:

القادمون من كل الأطراف جلبوا بعض الأمراض غير المعروفة، كالغش فى المعاملات وشرب المسكرات وتناول المخدرات.. استخدام المربيات والخادمات... أصبح لدينا لصوص من الأحداث، لدينا سجون كثيرة، فى كل مركز سجن للرجال وآخر للنساء.. وجرائم عاطفية كثيرة(١٤).

بينما الدكتور حميد يقول لحمود:

جلبت أطباء وممرضات من آسيا.. هم الآن فى العيادة وأنا مقاول. فى الماضى الطب إنسانى،

الآن العمل الذى يدر مبالغ كثيرة وبسرعة: التجارة والمقاولات[١٥].

وأشار أحدهم فى حفل وهو يحدث حمود الجبلى:

انظر هناك إلى الرجل بين الشقراء والسمراء، مات شريكه فاستولى بالاتفاق مع مدير الشركة الأجنبى وبدلوا فى الأوراق وأنكر على الورثة حقهم. ابتلينا بأخلاق غريبة عنا، والمرأة السمراء اسمها سارقة الأزواج، حتى الآن سرقت وطلقت أربعة[١٦].

لاعجب أن يكون شعار حمود الجبلى «العمل لا يوجد يجوز أو لايجوز، استغل غيرك قبل أن يستغلك»[١٧]، وأن يقرر عمل تخفيضات على كل البضائع فيرفع السعر الأصلى ٢٠٪، ثم يخفضه بمقدار ١٨٪، ثم يكون الإقبال شديداً[١٨]. وحين طلبت منه إحدى الفاتنات إحضار أختها من الخارج للعمل بعد أن طلقها زوجها سألها إن كانت حلوة مثلها، ثم اشترط عند حضورها أن تقيم فى منزل خاص لديه حتى انتهاء أوراق التعيين، فلما صمتت محدقة أضاف بسمة «أعطيتك ما تريدين بأسرع مما تتوقعين، لم أسمع ردك»، فلما وافقت سألها وهو يضع كفه اليمنى فوق يدها اليسرى «وأنت متى أراك؟»[١٩].

وقد لجأ سعود المظفر إلى ما يمكن تسميته بالواقع المشحون بالرمز للتعبير عن توارى عصر وبزوغ عصر مختلف بهذه القيم الجديدة. فحين تهدمت الدروازة سمع حمود الجبلى يقول «يا للخسارة تهدم زمن، أنا أحفظ هذه الدروازة منذ ولدت، كم لعبنا حولها. تهدم عمرى الماضى»[٢٠]. بينما همهم حمود الجبلى فى داخله قائلا «رمز الماضى دكته عجلات الحاضر الثقيلة المستمرة فى الانطلاق». ثم قال بشعور لم يدركه من قبل وهو ينظر إلى الطين المكوم، كأنه سنوات أجيال من الأقوام الجبارة انهارت «سقوط الدروازة بعد تلك السنين من الصمود نذير بسقوط أشياء كثيرة كثيرة كانت صامدة»[٢١]. كما قال له ذات مرة ابن عمه وزوج أخته أحمد: «البلاد تبدلت كثيرا، حين ذهبت من هنا كان التراب فى كل مكان.. الآن شئ لايصدق، شىء عظيم»[٢٢].

بينما قال آخر لحمود:

الأيام تتعاقب بأسرع مما تتصور، والرجال يتغيرون ويفهمون بأسرع مما تصورت.. الأمور تتعقد كل يوم والقوانين تصدر كل شهر كالقيود[٢٣].

لاعجب أن تناثرت فى الرواية مثل هذه الشعارات: لاتنس الطموح ولاترض بالقليل أبداً، المصلحة فوق كل اعتبار، من يسبق يحصد، هذه الأيام أعط وخذ، ربما الأيام القادمة لاتعرف إلا نفسها، ومن يعط جبلاً من ذهب يطلب آخر، التعب دواؤه العمل، العمل ليس فيه شفقة، لا يحم الإنسان إلا نفسه، هؤلاء الناس يجب معاملتهم بالمثل: خذ وهات، المال صنو الروح، لاصلح ولاتسامح ولاكسل.. العمل ليلاً ونهاراً، نكون أو لانكون. سهل أن تموت، صعب أن تحيا.

وكما برزت قيم وتوارت قيم، برزت مستجدات فى المعاملات والحياة. فنقرأ عن مكتب للطيران، ومحطات للبنزين، ودور للسينما، ومباريات رياضية، وزواج من أجنبيات وتصفيف شعر النساء، وسهرات رأس السنة، والاحتفال بأعياد ميلاد الأفراد، وانشاء بنوك، وانتشار شركات التأمين، واستخدام الكمبيوتر، وسماع ضربات الآلات الكاتبة ورنين التليفون. كما بدأنا نسمع عن مصطلحات جديدة مثل الكفالة والعمولات. وعندما تلقى حمود الجبلى بطاقة دعوة بمناسبة تخرج أول دفعة من الجامعة أعلن قائلا: أبشروا، إنه عصر آخر جديد قد حل.

لاعجب، إذن، أن تتغير سلوكات الناس فنستمع إلى مستر بيتر يقول لحمود الجبلى:

غداً الجمعة وسنبدأ من العاشرة صباحاً. الناس هنا أصبحوا ليلة الجمعة يسهرون، ويوم الجمعة ينامون حتى الظهر. منهم من لايقوم إلا فى العصر، سنعمل طوال يوم الجمعة، مارأيك؟.. لاتخف، أنت مثل مستر حارث دائما قلق. يريد أشياء كلها بسرعة كأنه يخاف من شئ[٢٤].

وفى صوت تشوبه النبوءة نستمع إلى حارث يتحدث إلى حمود الجبلى فى بداية حياته العملية الجديدة:

لاتقلق، دع الارتباك، أعرف أن الأشياء تجرى بسرعة وأسرع مما أنت تتوقع أو تتعود. كنت هناك بين النخيل وأصوات الطيور وماء الأفلاج، تأكل الرطب فى وقته والسح بعد ذلك. غير قلبك وغير حتى نفسك وإلا ستدوسنا أقدام الرجال.. أنت لاتعرف شيئا، أنا هنا أرى وأسمع..سيصبح الرجال الطيبون وحوشاً يأكلون بعضهم بعضا وأريدك مثلهم لكن بأخلاق رجال الجبال(٢٥).

وعندما سألوا حمود الجبلى فى التحقيق عن كيفية جمع ثروته أجاب:

ألم أقل إن للرواد ميزة.. حين أتيت إلى هنا (فى العاصمة) كانت البلد نائمة على الفرح، دفعتنى الأيام بسرعة. اهتديت إلى بعض الأفكار، وبالعزم نفذتها. كان كل شئ سهلاً، ومقابلة الذين أصبحوا كباراً كانت سهلة.. الأفكار الجريئة لم تكن معروفة فكان لى ما أردت(٢٦).

بينما يقول الشاعر خالد لحمود الجبلى:

حلقت لحيتى فى أول سفرة إلى الغرب، كان لابد لى أن أكسر حاجزاً ثقيلاً، حاجزاً متوارثا حولى. لابد أن أرى نفسى حرة. انظر إليها الآن، أجمل مما كانت. حلقى للحيتى كالخروج من سنين ثقيلة بكل شئ. كخروج فراشة أول مرة للحياة. كانت جاثمة فوق كل جسمى وأنفاسى وعقلى. كنت جريئا إلى حد السخف، لكننى قررت فأزلتها(٢٧).

ولعل العلاقات الزوجية كانت من أبرز ما تغير من سلوكات، حتى لنقرأ عن صرعة (صيحة) الزواج من الخارج:

الكل الآن يتزوج من الخارج، من آسيا ومن بلاد الضاد والغرب. الرجال الذين يتزوجون من دول فقيرة هم فقراء لايستطيعون دفع مهر لزوجة من هنا، أما الذين يتزوجون من الغرب ففى نفوسهم شئ لرد اعتبار أو كما يسمونه خرق الذى كان قويا.. أعنى تبريد إحساس ما عميق منذ أجيال(٢٨).

غير أن ما هو أخطر من ذلك كان تحطيم العلاقات الزوجية، فنحن نلتقى مع حمود الجبلى فى حفل عيد ميلاد الطفلة سلمى، وبينما أبوها منشغل بتوديع ضيوفه حتى سياراتهم، تخلو سيدة البيت بحمود الجبلى طالبة منه رقم هاتفه المباشر لأنها اختارته للحديث معه حين تصاب بقلق أو قنوط، ثم قامت فى سرعة وهى تقول «سأتركك، لاأريد أبو سلمى أن يرانى معك، هو يحترمك، كلمنى عنك كثيرا»، وندرك نبرة السخرية التى تعلو حين يعود الزوج بعد وداع ضيوفه ليعتذر لحمود الجبلى قائلاً: «آسف يا سيدى تركتك وحدك كثيرا(٢٩)».

أما شيرى فهى شخصية يقدمها لنا سعود المظفر امرأة تجالس كل امرأة ورجل، وإن أرادت شيئا تفعل المستحيل لتستولى عليه، بينما زوجها لايعرف شيئا عن علاقاتها السرية ويثق فيها، وهى - احتراماً لشعوره (انظر السخرية) - لاتحرجه علنا، تقول هذه المرأة لحمود الجبلى:

البعول مشغولون بالصفقات والسفر، وفى الليل بالسهرات كل ليلة. النساء يملأن قلوبهم خفية بمن يدخل فى أهوائهن ورغباتهن من الشباب الأصلى أو الوافد. الشباب الآن مترعون وغارقون فى عواطف النساء، انظر حولك كلهم كبار فى السن، وإن كان زوجا شابا يتلف رجولته بالشراب كل ليلة.. ماذا ستجنى منه زوجته الشابة إن عاد إليها بعد منتصف الليل وكل ليلة هكذا.. أحيانا الزوج لايعود إلى بيته، ينام مع واحدة من صديقاته.. الحياة أصبحت مختلفة عن السابق.. والنتيجة المعاملة بالمثل.. هو يبرر فعلته بأية كذبة، وطبعا هى تعرف أنه كاذب.. تبادل الكذب بينهم أصبح ساريا(٣٠).

وتصف إحدى النساء الأجنبيات معابثة حمود الجبلى «يا سارق قلوب الزوجات» كما يقول حمود لسكرتيرته

إليزابيث «ما رأيك فى خلوة؟ سمعت أن زوجك خارج البلاد»، وفى إحدى الحفلات يسمع حمود الجبلى رجلاً أسمر طويلا يقول بين ثلة ضاحكة هل تصدق رجلا لايرغب فى زوجة جاره؟

بل إن الأمور قد تصل أحياناً إلى خيانة الخيانة أو الخيانة المزدوجة. تقول إحدى الشقراوات لحمود:

المتعلق بى الآن رجل نافذ وهو مسافر. جسدى سيكون معه، أما كل جوارحى فستكون حيث أنت [٣١].

وإذا كانت الحركة الرئيسية للرواية هى قفزة المجتمع ـ ويمثله حمود الجبلى ـ من اللاشئ على نحو ما تكرر هذا الوصف فى أكثر من صفحة فى الرواية، إلى هذا التعقد الحضارى، الذى يفرز من هم أشبه بأفراد المافيا على نحو ماتطور إليه حمود الجبلى، فإن سعود المظفر يحرص أو ينجح فى أن يكون عنصر التشويق دائم الحضور فى روايته على الرغم من صفحاتها التى تتجاوز الستمائة:

ـ إما فى معظم فصول الرواية باستغلال صيغة المبنى للمجهول فى بداياتها ـ على نحو ماذكرنا فى السطور الأولى من هذه الدراسة ـ بحيث يثير حب استطلاع قارئه لمعرفة اسم الفاعل المحذوف الذى قد يذكر اسمه فيما بعد وقد لايذكره أبداً ويترك لقارئه أن يستشفه.

ـ وإما بما يفاجئك به فى روايته من حين إلى آخر، مثل احتراق مخزن الأخشاب [٣٢]، ووفاة الشيخ حارث ـ أقرب أصدقاء حمود الجبلى ـ بالسكتة القلبية [٣٣]، ثم مصرع إليزابيث سكرتيرة الجبلى فى حادث سيارة مع صديق لها وتعليق زوجها على هذا الحادث [٣٤]، وكذلك القبض على الجبلى ثم الإفراج عنه [٣٥].

ولعل أطول روافد الرواية تطوراً هو العلاقة المتوترة بين أحمد ابن عم الجبلى وزيانة زوجه وابنة عمه شقيقة حمود الجبلى وكان سعود المظفر قد مهد لمصير هذه العلاقة منذ البدايات الأولى لروايته حين كان حمود وأحمد وسيف لايزالون فى قريتهم الجبلية، فقد دار حوار بين حمود وابن عمه أحمد حول زوجته التى تجدد تعبه وتثير غضبه فيرد أحمد أنها عندما تمرض تصبح حادة الطبع وعصبية، فيكون جواب شقيقها «استحملها، إنها ابنة عمك» [٣٦]. وقد ضاعف من توتر هذه العلاقة تعيين أحمد مبعوثا رسميا إلى الخارج، حيث تحققت مخاوف زيانة بهذا السفر وأرسلت لأخيها تشكو من ليالى زوجها التى أصبحت أطول من نهار أيامه، ومن سهراته النسائية، وإفراطه فى الشراب، واتهامه لها بالجنون حين تتصدى له. وحين عاد لتعيينه وزيراً فوجئ حمود بأن ابن عمه أحمد أودع زوجه زيانة مستشفى الأمراض العقلية. وما لبث الجبلى أن أخرجها منه. ولم يحل هذه المشكلة إلا مصرع أحمد فى حادث غرق بسبب سيل جرف سيارته فى أحد الوديان. وحين أراد الشيخ سالم والد أحمد أن يستولى على تركة ابنه بحجة أن لاوريث له فاجأه حمود الجبلى ـ كما فاجأنا ـ برسالة من شيخ العشيرة مصدق عليها بأن له حفيداً معوقا من ابنه أحمد يعالج بالخارج واسمه أيضا ـ على اسم جده ـ سالم.

السمة الثانية التى تتميز بها روايتنا ـ وربما معظم روايات سعود المظفر الأخرى ـ هى استخدام مختلف الحواس ـ من بصر وسمع وشم ولمس لتجسيد حيوية المكان واستيعابه من جميع زواياه بحيث أصبحت لعبة سعود المظفر التى يجيدها. انظر لقصته التى يقدم بها الزمان والمكان عند هدم الدروازة «الوهج يثير المسام فتقذف بعرق الوجوه كينابيع متدفقة لا إحساس بخروجها. رائحة الأبدان تغشى المكان مع رائحة الطين» [٣٧]. بينما يقدم لقطته لحفل ليلى:

رجال ونساء منتشرون فى أرض فضاء إسمنتية. نجوم السماء اللامعة تنتظر بزوغ القمر العرجونى، نساء بنغاليات مشرئبات النظر إلى رجال شقر تعمدن الالتصاق بأصحاب أثواب بيضاء، ذوى مسابيح ذات أحجار كريمة لامعة، وابتسامات ثقيلة وعيون ناعسة خداعا، كشباك صياد قديم الخطط. ضحكاتهن بانعطاف إلى أكتافهم، آية وقوع الفريسة. روائح تمر أمام أنوف كمداخن فى إخراج دخان السجائر أو السيجار [٣٨].

كما يصف النساء اللاتى يغشين هذه الحفلات بأنهن ذوات «النعومة المعطرة»[٣٩].

وإذا كانت الحواس الخمس هى وسيلة الإنسان لاستحضار وعيه بالمكان ـ وأحياناً بالزمان ـ فى حالتى السكون والحيوية، فإن التشبيه هو ما يشع به المكان والشخصيات، وهو تفاعل الأشخاص بالمكان والأشخاص بالأشخاص، فتصبح الشخصيات أكثر من مجرد أجساد وروائح وأصوات وملمس.. بل هى كل ذلك فى انعكاسه على وجدان الآخر فتبدو المرأة كحزمة ضوئية ممتدة ملفوفة بقطعة سوداء لامعة[٤٠]. وذقنها الطفولى المستطيل يبدو كحرف ع غير كامل.. ووجهها الساهر مشرب بحمرة كلعبة أطفال محببة[٤١] كانت وهى تتهادى فى ثوبها المخملى العارى الذراعين، كسنبلة ذهبية تتمايل مع الهواء[٤٢]، الشيخ سالم يبدو لقامة الجبلى كشئ ساقط فى القاع[٤٣]، حاول جمع المبالغ المعلقة فى السوق.. القدماء حين يدركون قدوم العاصفة يجمعون ثيابهم المعلقة وأوانيهم من الفناء[٤٤].

كذلك، تتناثر فى روايتنا ظلال المعانى، وكثيراً ما يكون اجتماع لفظين متضادين سبيلا إلى الحصول على معنى جديد لايعبر عنه لفظ واحد فى اللغة، وهو ما يرد فى روايتنا بشكل لافت للنظر مثل: الهدوء القلق، الضجيج الهادئ، الهدوء الحاد، الحدة الهادئة ، قام مغالبا كآبة بوجه شبه فرح، بشاشة فيها حدة، ضحك الجبلى باستهزاء مؤدب، تضاحكا بقهقهات فيها شبح فراق منتظر، يا حامضة حلوة..

وأحياناً ما يرتفع الأسلوب إلى مستوى الشعر:

حين أغيب عنك أحس، كأنك معى دائما.
لأدرى من ... من. خبئنى عن كل الرجال
لأنك كل الرجال. اغرف منى، كلما غرفت
تتدفق ينابيعى أكثر[٤٥].

لكن الأسلوب ليس دائما على هذا المستوى من التوهج، فأحيانا يؤدى التقديم والتأخير إلى غموض المعنى، وعلى سبيل المثال: «الآن نحن طبقات، شديدة سواد القلوب، كل شئ فينا بشع»، وقد اضطررت عند اقتباس الفقرة التى فيها هذه الجملة فى هذه الدراسة إلى حذف الجملة الوسطى« شديدة سواد القلوب» لأنها لا توصل أى معنى للقارئ. وهذا نموذج لتعبيرات مماثلة. كما أن استخدام الفعل المبنى للمجهول يتكرر بطريقة مبالغ فيها، بحيث يؤدى إلى التباس المعنى على نحو قول الحارث لصديقه حمود الجبلى: «ستتغير الحياة هنا إلى درجة ستُكره من بعض الرجال»، فقد اضطررت عند اقتباس هذه الجملة أن أحول الفعل إلى المبنى للمعلوم حتى تصبح أقرب إلى فهم القارئ وقلت: «إن بعض الرجال سيكرهونك»، وهذا نموذج لأسلوب متكرر فى الرواية أيضا. فضلا عن أخطاء لغوية وهجائية متناثرة فى روايتنا، يمكن تلافيها بشئ من الجهد، حتى لاتكون كالطبخة التى يفسدها حاجتها إلى قليل من الملح.

وإذا كان سعود المظفر يحرص على استحضار المكان بمعظم الحواس كلما أمكن ذلك، فإنه يفعل العكس مع شخصيات روايته، إذ نادرا ما يشير إلى أبعادهم الجسمية، ومن تلك المرات النادرة الإشارة إلى شعيرات بيضاء فى الرأس، أو الإشارة إلى قصر اللحية دلالة على تمرد الشخصية على تراثها، لكن الجانب الذى اهتم به سعود المظفر فى تقديم شخصياته ـ وفى مقدمتهم بطله حمود الجبلى ـ كان هو عالمهم الداخلى بأزمنته الثلاثة: الماضى (ذكريات)، الحاضر (كوابيس)، وأحلام يقظته أو طموحاته المستقبلية. فمن حين إلى آخر تطفو الذكريات فى وعى بطلنا الروائى لتبرز سا شخصيته ومكوناتها وتطورها بين ماضيها وحاضرها: فيظهر له والده حينا مؤنبا[٤٦]. ويرجع القهقرى إلى دراسته وهو صبى يحمل كتابا فى يمناه، وكمة (غطاء رأس للرجال جمعها كميم) شبه بالية فى يسراه، راكضا حافى القدمين مخترقا دربا سبخاً حتى يصل إلى جذع شجرة متحلق حولها صبية، ويستند إليها شيخ عجوز ذو لحية بيضاء ووجه صغير[٤٧].

وحين يقصد حمود الجبلى مستشفى الأمراض النفسية لينقذ شقيقته زيانة، بعد أن طلقها ابن عمهما أحمد، تطفو الذكريات ـ لتؤدى وظيفتها الساخرة هنا ـ يوم ميلاد أحمد حين بشره جده الجبلى الكبير بمجيء:

ـ ابن عم يحميك وتحميه.. زاد فى قوة العشيرة.

ـ سألعب معه.. سنذهب إلى الجبال والأودية معا. سنذهب إلى المعلم سويا.

ـ هو كذلك يا ولدى، ابن العم مثل الرئة فى الجسم(٤٨).

وفى نهاية الرواية نعود إلى بداياتها، فنعلم سراً كان مخفياً عنا طوال هذه الرحلة: رحلة مجتمع من خلال رحلة فرد، يفسر لنا إحجام حمود الجبلى عن الزواج، فقد أجبر حمود عندما كان لا يزال فى قريته بجبال الحجر على الزواج ـ وهو رجل ـ من صغيرة فى الرابعة عشر من عمرها حفاظا على العشيرة وليس حفاظا على شعوره:

عاشرتها بقوة الشباب وعنفوانه وفحولته، ما كنت أعلم أنها غضة بضة.. صرخت صراخا حاداً، استعنت بفحولتى التى كنت سأتباهى بها بين أبناء الشيوخ والرجال عن أول ليلة، ففتقت العروس، غابت عن الوعى ونزفت، وبعد يوم شتوى بارد جداً، قتلتها، قتلها جهلى بكل شئ.. كرهت نفسى والزواج.. الحياة تبدلت، ونفسى وروحى مقيدتان إلى ذلك الزمان، آسف الماضى مؤلم(٤٩).

لكن العالم الداخلى ليس مجرد ذكريات، بل هو مزدحم أيضاً بتلك الصور المتلاحقة والجمل القصيرة التى تتضاءل فيها نسبيا أدوات الربط كحروف العطف وأسماء الوصل، حيث يتوارى منطق الصحو واليقظة فى الفقرات التى نلج فيها مع حمود الجبلى عالمه الداخلى. أحياناً يداهمه الانكفاء على الذات حين ينفرد بنفسه فى مكتبه(٥٠). وأحياناً أثناء غفوة حيث يقترب الحلم من الكابوس(٥١). وذات مرة ظهر له الجبلى الكبير ليعاتبه على نسيانه له:

افتقدت قراءتك على قبرى.. لم تحج عنى كما قلت لك وتمنيت منك ووعدت أنت. ماذا يشغلك؟ كيف أيامك الآن؟ أمازلت تنظر إلى غروب الشمس وقمم الجبال؟ أراك واجما وأشعر كأنك تملك ولا تملك! نفسك مضطربة! الذين حولك كأنهم ليسوا حولك.. إننى لا أرى لك فما، فمك ملتحم مع وجهك أأنت بدون فم؟ تلك قسوة أن تكون بلا فم! هل الكلام بعدى انتهى؟ أمازلتم تتكلمون وتحلمون بما تريدون وتتمنون؟(٥٢).

ولاتوقظه من تأنيب الذات هذا إلا سكرتيرته. وأحيانا ما يعبر حلم اليقظة عن مدى ما تتسم به منافسة رجال الأعمال من وحشية وقسوة إلى درجة الرغبة فى إبادة الآخر(٥٣). وأحياناً يحدث هذا التسلل إلى العالم الداخلى أثناء غفوة فى حفل ربما لاتستغرق ثوانى، وأحياناً يكون حلم يقظة رومانسى ليقيم توازنا مع الواقع الحسى، حدث هذا حين كان حمود الجبلى يدلف فى غياب الزوج إلى منزل إحدى عشيقاته الأوربيات من هاويات الرسم:

ظهر خيالها بثوب أبيض فجأة. حولها سراب بحرى برؤية ضبابية. مدت إليه يديها. حملته. شعر كأنه يطير وشفّ جسمه فجأة. تداخل مع جسمها فأصبحا شيئا واحدا. مشيا فوق سطح الماء. السماء كثيفة الغيوم ببياض وضياء قابلهما جبل أبيض. جلسا فوق قمته..إلخ(٥٤).

وقد تكررت هذه الفقرات التى تلج بنا إلى عالم ما تحت وعى الجبلى لتعرى لنا مخاوفه وطموحاته وانتهازيته وتأنيب ضميره بجملها القصيرة وصورها المتدفقة المتلاحقة، لا يربط بينها منطق يفهم، بقدر ما يربط بينها انطباع يترك ـ كموسيقى صاخبة ـ أثراً (انظر على سبيل المثال صفحات ٣٠٩، ٣٢٨، ٣٤٩، ٤٩٢) حتى تختتم بشيخ العشيرة يجرد حسابات ابنه الجبلى ويسائله عما فعل بنعمة الأيام الجديدة:

كنا ننتظر منك كلمة، السدرة التى كنت تقرأ تحت ظلها الظليل ييبس. المسجد الطينى هو هو. دروب البلدة السبخة هى هى. لم نسمع أنك اعتصمت بنصف الدين وكنت... تسبح فى محيط دنس. قبر أمك أصبح حفرة، قبر أبيك أصبح حفرة أعمق. إننا الآن نشتم عفن بدنك ونرى الدود فى جوف بطنك، ويأكل من لسانك ومقلتيك(٥٥).

وفى الفصل الثمانين، الفصل قبل الأخير من فصول الرواية، كنا كأنما استمعنا إلى مرثية لتلك القفزة الحضارية يشوبها حنين إلى الماضى، وكأنما حمود يجرد هو أيضا حساباته الختامية ـ قبل أن يجردها له الجبلى الكبير أو ضميره ـ فيسائل نفسه متنقلا ما بين ضمير المخاطب وضمير المتكلم ـ بعد أن رشف من كأس أمامه ووجهه ينذر ببكاء:

وبعد ياحمود، أملكت كل شئ، أعندك ما تريد، أين أنت مما كنت؟ أتذكر الحمار؟ كان حزينا عندما بعته وفارقته! هاها، أو تحزن الحمير؟ إن اسمك على كل لسان. أشعر أننى أكثر حزنا ووحدة، وأكثر بعداً من نفسى(٥٦).

ويختلط الأمر على القارئ، فلا يعرف هل هو صوت رجل الأعمال وأحد زعماء مافيا الحضارة الحديثة، أم هو صوت مبدعه سعود المظفر يدين هذه القفزة الحضارية من خلال مخلوقه الفنى. وهنا، يتساءل القارئ هل سعود المظفر أكثر انتماء لماضيه، حيث تتضخم فى روايته سلبيات حاضره على حساب إيجابياته، فلا ذكر لخدمات لم يعرفها مجتمعه فى ماضيه، مدارس ومستشفيات وطرق مواصلات ومياه وكهرباء.. اللهم إلا إشارة عابرة لافتتاح الجامعة، فافتقدت الرواية التقدم بجانبيه المتوازيين: الشر والخير، شأنه شأن الليل والنهار، والربيع والصيف أو الخريف والشتاء، لهذا فإن رواية (جبال من رجال الحجر) أقرب إلى أن تكون رواية احتجاجية، لأن سعود المظفر فيما يبدو مهموم بهموم مجتمعه، حريص أن يكون هذا المجتمع مثالياً، حتى إن كان ذلك المجتمع بعيد التحقيق، عند التطبيق.

* *

ونتيجة لهذه القفزة الحضارية التى أتاحت الاستعانة بالوافد الأجنبى؛ برزت الخصوصية الثانية للقصة الخليجية ـ والعمانية بوجه خاص ـ فالصراع الثنائى بين الشرق والغرب، الذى أصبح محوراً تقليديا مميزاً لعدد من الإبداعات فى تاريخ الرواية العربية يصبح صراعاً ثلاثياً؛ إذ يشارك فيه طرف ثالث غير الشرق والغرب هو الوافد الآسيوى، وذلك بحكم الموقع الجغرافى لمنطقة الخليج واعتبار هذا الوافد أكثر خطورة على هوية سكانها من الغازى الغربى الذى لايتغلغل فى البيئة المحلية كما يتغلغل هؤلاء الوافدون الذين يعملون خدما وسائقين وسكرتيريين وسكرتيرات، بل زوجات وأمهات ورجال أعمال أيضا.

ويمكن القول إن للرواية العمانية بدايتين، بداية قبل ما يعرف بالنهضة العمانية الحديثة التى بدأت عام ١٩٧٠ بتولى السلطان قابوس حكم البلاد، واستثمار عائدات النفط فى مشروعات التنمية من خدمات تعليمية وصحية، ومد الطرق وأنابيب المياه وأسلاك الكهرباء والهاتف.. وما ترتب على ذلك من تعليم المرأة وخروجها للحياة العامة وانتشار وسائل الاتصال الجماهيرية من صحافة وإذاعة وتليفزيون، وبمعنى آخر تحديث السلطنة وإلحاقها بركب القرن العشرين، شأنها فى ذلك شأن دول خليجية أخرى كالإمارات العربية المتحدة وقطر.

(١)

سجل هذه البداية عبدالله بن محمد الطائى (١٩٢٧ ـ ١٩٧٣) بتأليفه روايتيه (ملائكة الجبل الأخضر) التى نشرتها مطابع الوفاء ببيروت دون إشارة إلى تاريخ النشر، و(الشراع الكبير) التى انتهى من كتابتها قبيل وفاته عام ١٩٧٣.

وإذا كان هناك شك فى أن (الشراع الكبير) كتبها مؤلفها بعد عام ١٩٧٠، فإنه مما لاشك فيه أن (ملائكة الجبل الأخضر) قد كتبها مؤلفها قبل هذا التاريخ، وقبل تولى السلطان قابوس مقاليد الحكم؛ لأنها تتناول حوادث التمرد ضد الحكم التى وقعت فى الجبل الأخضر فى الستينيات من هذا القرن، وهذه الأحداث لاترد محض خلفية تاريخية أو قناع تاريخى لأحداث معاصرة، بل إن الاتجاه الروائى يقف مؤيدا لها مما يدل دلالة واضحة على أن كتابة الرواية كانت على الأرجح معاصرة لتلك الأحداث. ولاشك أنه بتغير الحكم عام ١٩٧٠ كان من الطبيعى أن يغير الكاتب موقفه حتى إنه أصبح أحد الوزراء العمانيين فى بداية النهضة العمانية الحديثة. لكن، بغض النظر عن هذا التحقيق التاريخى القابل للمناقشة، فلاشك أن عبدالله الطائى لاينتمى إلى جيل النهضة العمانية الحديثة لأنه لم يلمح منها إلا فجرها.

لكن جذوره كانت تضرب فى النهضة الأدبية التى كانت قد رسخت فى كثير من دول العالم العربى وأصبح لها تاريخها وتقاليدها فى بعض الدول الخليجية مثل البحرين والكويت التى قضى فترة من حياته يعمل بها وفى إذاعتها الوليدة وقتئذ. فضلاً عن أنه كان قد تلقى تعليمه الإعدادى والثانوى فى بغداد؛ أى أنه عاش سنوات التكوين خارج سلطنة عمان. لهذا، فإن عبدالله الطائى وإن كان رائد الرواية العمانية بوجه عام ــ ورائد الخليجية التاريخية بوجه خاص ــ فإنه قدم أعمالاً روائية جاوزت ما أسميه مرحلة البدائية الأدبية التى مر بها الأدب القصصى فى مراحله الأولى فى معظم الدول العربية الأخرى، الذى يتلخص فى تضخيم الذات على حساب الموضوعية الفنية، وتغليب التقليد على الابتكار، والتقرير على التصوير؛ أى سيطرة الأسلوب الوعظى التعليمى الحماسى على الأسلوب الدرامى. ولاشك أن ما جعل مجاوزته لهذه المرحلة ممكناً هو أنه لم يبدأ من فراغ، فقد كانت الرواية العربية فى السبعينيات من هذا القرن قد نضجت على أيدى روائيين عرب كبار أفاده اطلاعه ــ بلاشك ــ على إنتاجهم والاستفادة بتجاربهم، وذلك نتيجة ثقافته وجولاته فى مختلف الدول العربية واحتكاكه بالأدباء العرب.

ولقد كتب عبدالله الطائى المقال والشعر إلى جانب الرواية والقصة القصيرة. وإذا قارنا بين القصة القصيرة لعبدالله الطائى ــ وهى لاتتجاوز أربع قصص ــ وروايتيه أدركنا أن عبدالله الطائى كان روائياً قبل أن يكون كاتباً للقصة القصيرة؛ لأن معظم شخصيات قصصه القصيرة أقرب إلى الشخصيات الكاريكاتورية منها إلى الشخصيات التى تقنعنا فنياً بوجودها، كما أن أسلوبها أقرب إلى أسلوب التقارير الإخبارية عن هذه الشخصيات.

والمحور الدرامى الذى اختاره عبدالله الطائى لروايتيه هو الصراع بين الإنسان والإنسان: الصراع السياسى والعسكرى بين مجموعتين من البشر، بل إنه فى (الشراع الكبير) جعل الصراع الحضارى أيضاً محوراً لروايتيه، وقد أتاح ذلك لنفسه باختياره مرحلة تمثل منعطفاً حاسماً فى تاريخ عمان هى مرحلة الاحتلال البرتغالى فى بداية القرن السادس عشر الميلادى حتى القضاء عليه فى منتصف القرن السابع عشر.

ولاشك أن الدافع لهذا الاختيار هو مخاطبة القارئ المعاصر من خلال القناع التاريخى منبهاً ومنذراً فى أكثر من فقرة من فقرات روايته أن التفكك ضعف والوحدة قوة، سواء على المستوى المحلى لعمان أو مستوى العالم العربى بوصفه كلاً.

ويلاحظ قارئ (الشراع الكبير) أن هناك أكثر من حركة روائية تتشابك معاً مكونة بذلك البنية الأساسية للبناء الروائى. ومعظم هذه الحركات حركات ثنائية يتقابل طرفاها ويتوازنان، مما يجعل أساس العنصر الجمالى فى البناء الروائى أقرب إلى التماثل. فهناك حركة الرواية بين جيلين: الجيل الذى شهد بداية الاحتلال البرتغالى وعاصره وعانى ويلاته، والجيل الذى قضى على الاحتلال وخاض بطولاته ودفع ثمن انتصاره. وقد تم الربط بين هذين الجيلين عن طريق بعض الشخصيات التى عاصرت لحظات الاحتلال الأولى، وأحفادهم الذين تم القضاء على هذا الاحتلال على أيديهم. ثم هناك حركة بين المجتمع العمانى والمستعمر البرتغالى، ثم الهنود الذين يقفون وسط الطرفين يبحثون أين تكون مصلحتهم. فيدرك بعيدو النظر منهم ــ مثل أية أقلية ــ أن مصلحتهم على المدى الطويل مع أهل الوطن وليست مع الغزاة العابرين.

والحركة الروائية الثالثة هى الحركة من العام إلى الخاص أو من الجماعة إلى الفرد أو من الحرب إلى الحب، فمن الحب إلى الحرب مرة أخرى. مثال ذلك حين يحتدم تداخل الخاص والعام عندما يدخل القائد البرتغالى فى نقاش بين ضميره وقلبه على أثر تلميحات قواده بغرامه بإحدى فتيات البانيان أو التجار الهنود، فيقول لنفسه: «يجب على العسكرى أن يحب فيكون الحب فى قلبه كالملح فى الطعام يلطف آثار المعارك ويسهل احتمال المصائب»(٥٧).

ويلاحظ أن نبرة الأسلوب التقريرى أو الخطابى تتجه نحو الارتفاع فى بعض فقرات الرواية، لكن المؤلف يكسر من حدتها حين يجعلها تأتى فى شكل حوار بين الشخصيات الروائية، وإن كنا نحس فى بعض أجزاء الحوار أنه صوت الكاتب وقد تخفى وراء شخصياته إلى درجة أن إحدى الشخصيات البرتغالية تقول لشخصية أخرى قبل ثلاثة قرون ونصف القرن اسأل المخابرات. كذلك يؤخذ على الشخصيات

الروائية أنها شخصيات مسطحة، لأنها إما بيضاء مثل القائد العمانى محمد بن حميد بن خلفان، أو سوداء مثل منافسه القائد البرتغالى باريرا، فهما شخصيتان لاتترددان، ولاتعانيان صراعاً داخلياً، كل منهما متحمس لقضية وطنه. ولأن شخصيات الرواية بسيطة غير معقدة، فإنها لا تنتقل بين مختلف مستويات الشعور كالحلم والكابوس والذكريات، ولاتعرف الهذيان حتى وهى تعب الخمر، كما فعل باريرا ليلة أحس بحاجته إلى أنثى تؤنس وحدته. كما أن الشخصيات الثانوية لاتكاد تتميز إلا بأسمائها حين تكون لها أسماء، ولايستطيع القارئ تذكرها لأنه ليست لها سمات مميزة وحوارها أقرب إلى أن يكون حواراً ذهنياً تنطق به شخصيات مجردة وليست من لحم ودم.

أما الأسلوب الروائى فهو مطعم بألفاظ عمانية أو خليجية من حين إلى آخر لتهبه اللون المحلى مع احتفاظه بالعربية الفصحى أساساً. لكن هذا الأسلوب وإن أضفى على العمل الأدبى بعداً مكانياً، إلا أن المؤلف لم يوظفه ليضفى البعد التاريخى، أى ليكون إحدى أدواته فى إيهام القارئ أن تلك الأحداث وقعت منذ ثلاثة قرون ونصف قرن.

ونضرب لذلك مثلا واحداً، وهو قصة تولى الإمام سلطان بن سيف حكم البلاد خلفاً للإمام ناصر بن مرشد، فالمؤرخان العمانيان ابن رزيق ونور الدين السالمى يستخدمان لفظة «المبايعة»، بينما عبد الله الطائى يستخدم لفظ «انتخاب» ويذكر عملية فيها أوراق وكتابة ومرشحون ينالون أصواتاً كان أكثرها للإمام سلطان بن سيف(٥٨).

ونحن، عندما نصدر حكما على الفن الروائى عند عبدالله الطائى، علينا أن نضع فى اعتبارنا المكان والزمان أو البيئة والفترة اللتين أنتج أديبنا فى ظلهما روايتيه. لهذا، فإننا يمكن أن ننوه مطمئنين بالدور الريادى لعبدالله الطائى فى تاريخ الرواية العمانية، بل ربما الرواية التاريخية الخليجية أيضا التى كتبها فى ذلك الوقت المبكر نسبيا.

(٢)

ويبدو أنه كان لابد من الانتظار خمسة عشر عاما من الصمت حتى تعود الرواية العمانية من جديد إلى الظهور على يد جيل تال لجيل عبدالله الطائى، وهو جيل وإن كان عاش طفولة مغمورة فيما قبل عصر النهضة، فإن شبابه ورجولته عايشتا طفرة بلاده الحضارية بكل أبعادها. والواضح أن هذه السنوات لم تكن سنوات صمت تام، بل كانت تدمدم بمحاولات فى القصة القصيرة، فضلاً عن أن سعود بن سعد المظفر (المولود عام ١٩٥١) الذى كان أحد اثنين أعادا إلى الرواية العمانية استئنافها عندما نشر روايته (رمال الجليد) عام ١٩٨٨، كان قد سبق أن عالج القصة القصيرة فى الصحافة العمانية منذ أوائل السبعينيات، كما كان قد نشر مجموعته القصصية (يوم قبل أن تشرق الشمس) عام ١٩٨٧؛ أى قبل عام واحد من نشر روايته الأولى وإن كانت تجمع قصصاً كتبها خلال ما يزيد عن خمسة عشر عاما قبل ذلك، كما نشر مجموعة قصصية أخرى بعنوان (وأشرقت الشمس) عام ١٩٨٨، أى فى العام نفسه الذى نشر فيه روايته الأولى، وإن كان من الواضح أنها تجمع أيضا قصصاً قصيرة كتبها قبل هذا التاريخ.

أما الروائى الثانى، فهو الشاب سيف بن سعيد السعدى المولود عام ١٩٦٧ الذى نشر أول روايتين له (جراح السنين) و(خريف الزمن) عام ١٩٨٨ أى فى العام نفسه الذى نشر فيه سعود المظفر روايته الأولى.

وقد واصل سعود بن سعد المظفر إنتاجه الروائى فنشر بعد ذلك عدة روايات أشرنا إلى بعضها فى بداية هذه الدراسة.

سنلاحظ للوهلة الأولى أن الفن الروائى عند سعود المظفر ليس بعيداً عن قصصه القصيرة التى كتبها قبل أن يلج العالم الروائى. فروايته (رمال وجليد) تطوير لقصته القصيرة الطويلة (ثمانون صفحة) و(أشرقت الشمس) التى أطلق عنوانها على مجموعته الثانية الصادرة فى العام نفسه الذى صدرت فيه روايته (رمال وجليد)، وقارئ هذه القصة القصيرة يشعر ـ على طولها ـ كأنها الثوب الذى ضاق على جسم ممتلئ؛ لأن سعود المظفر كان طموحاً يريد أن يلتقط كل زوايا التغيير الذى حدث فى سلطنة عمان على مدى خمس سنوات فى جزئياته وعمومياته، وأن تستوعبه صفحات قصته الثمانون، وهى التى يمكن أن تكون كل شخصية من

شخصياتها أو حدث من أحداثها محوراً لموضوع روائى، فلا عجب - إذن - أن ظلت القصة تطالبه بأن يهبها قالبا أدبيا يتفق وطموحات مبدعها. لهذا، نجد اتفاقا بين القصة القصيرة/ الجنين (وأشرقت الشمس) والرواية/ المخلوق المكتمل (رمال وجليد) حيث يضع سعود المظفر كل ثنائى وجهًا لوجه ليطلعنا على نموذجين من الشخصيات التى أفرزتها حركة التغييرات الاجتماعية الجديدة، كل منهما يبرز شخصية الآخر وموقفه، بل إن سيطرة الجدل بين الوصف والحوار فى كل من القصة والرواية أوضح فى بنائهما الفنى.

لكنّ ثمة خلافات بين القصة القصيرة والرواية أبرزها أن الصراع واللقاء بين الحضارات كان مجرد خلفية فى القصة القصيرة، بينما يبرز محورا روائيا فى (رمال وجليد) وعنوان الرواية دليل على ذلك، فالقادمة من الغرب (جبل جليدى) تجابه ابن عمان «عاصفة رملية عاتية»(٥٩). والزهرة الجليدية تريد أن تدفن نفسها فى أعماق الكثبان الرملية. والغربيات والغربيون، الآسياويات والآسيويون الذين كانوا بلا اسم فى القصة القصيرة أصبحوا «شارلوت وكارول وسيرة وجون وروز» فى (رمال وجليد).

ومن المعروف أن الأدب العربى الحديث تناول قضية اللقاء والصدام بين الشرق والغرب منذ سافر رفاعة رافع الطهطاوى فى بعثة إلى فرنسا فى النصف الأول من القرن التاسع عشر، ثم عاد ليكتب كتابه (تخليص الإبريز فى تلخيص باريز).

وقد تعرض الأدب العمانى الحديث لهذا الموضوع منذ كتبت السيدة سالمة (١٨٤٥ - ١٩٢٢) ابنة السيد سعيد بن سلطان، سلطان عمان وزنجبار من عام ١٨٠٤ - ١٨٥٦ كتابها (مذكرات أميرة عربية) الذى نشر للمرة أولى باللغة الألمانية فى برلين عام ١٨٨٦، وإن كانت قد أنهت فصوله قبل ذلك بتسع سنوات، أى عام ١٨٧٧. وقد نشرت ترجمته العربية وزارة التراث القومى والثقافى بسلطنة عمان عام ١٩٨٣.

وكانت السيدة سالمة قد خرجت قبل حوالى قرن وربع القرن على تقاليد قومها، فتزوجت شابا ألمانيا هجرت من أجله وطنها وملك أبيها، وتركت حياة العز والقصور لتطوح بها الأقدار فى ديار الغربة بين لندن وبرلين، واستبدلت حياة الاختلاط والسفور فى أوروبا بحياة الحريم والحجاب فى الشرق، وباسمها العربى السيدة سالمة بنت سعيد اسماً أعجمياً هو البرنسيس إميلى روث، ثم ضاقت بها الحياة بعد عشرين عاماً أو ضاقت هى ذرعاً بالحياة الأوروبية فانتابها الحنين للرجوع إلى وطنها الأول، لكن أبواب العودة تغلق فى وجهها فتعكف على كتابة قصة حياتها وتجاربها وتستعيد ذكريات بلادها وبنى قومها، وكان لابد أن تتعرض للمقارنة بين مجتمعها الشرقى الذى نشأت فيه حتى حوالى العشرين من عمرها، والمجتمع الغربى الذى أمضت فيه بقية حياتها، ويتأرجح موقفها بين الحياد بين الشرق والغرب، حتى توجه النقد إلى كلا الحضارتين، باعتبار أن كلا منهما يتطوف فى عاداته فى اتجاهين متعاكسين معلنة أن القاعدة الذهبية هى قاعدة الاعتدال والتوسط بين الأمور، مثال ذلك موقفها من وضع المرأة وزيها حيث تقول:

لاأستطيع بأى حال من الأحوال أن أنكر ما فى الكثير من عادات الشرق من التزمت أو التطرف، ولكن هل تخلو أوروبا من أمثالها؟ فهناك العزلة التامة بين الجنسين، وهنا الاختلاط والإباحة بينهما، هناك التستر والغطاء والحجاب فى بلاد تبلغ الحرارة فيها أقصاها، وهنا فى بلاد البرد والجليد تجد الصدور المكشوفة والسيقان العارية، لهذا فإنك تجد التطرف فى كلا الجانبين، وما منهما من استطاع أن يكتشف القاعدة الذهبية قاعدة الاعتدال والتوسط بين الأمور(٦٠).

لكن موقف السيدة سالمة ليس دائماً هذا الموقف الذى لاهو مع الغرب ولا مع الشرق، بل إنها تتحيز أحياناً لجذورها البيئية حتى إنها - وبسبب تجربتها الخاصة فى أوروبا - ترى أن الجهل الذى كان فاشياً فى بلادها هو والعلم سواء بسواء، فهى تقول إنها تعلمت القراءة والكتابة وعدّ الأرقام وكتابتها من الواحد إلى المائة، وحفظتها دون كتابة من المائة إلى الألف. أما عن التاريخ والجغرافيا والفيزياء والرياضيات فإنها لم تسمع بها إلا بعد وصولها إلى ألمانيا وبذلها جهداً مضنياً فى تعلمها. ثم تتساءل قائلة هل أصبحت الآن وبعد

هذا الجهد المضنى أحسن حالا من اللواتى لم يسمعن بهذه العلوم؟ ثم تجيب قائلة: إن اكتساب هذه العلوم لم يحمها من التعرض لضروب الفشل والاستغلال، ومن أناس يتقنون هم أيضا هذه العلوم والمعارف(٦١)، وتمضى فى إبداء رأيها صراحة لتبرز الجانب السيء من العلم وأن الجهل به أفضل!

كما تعرض للقضية نفسها عبدالله الطائى فى روايته (الشراع الكبير) التى أشرنا إليها سابقا، حيث وصل الصراع إلى حد الغزو السافر المسلح من جانب البرتغال، ثم طرد هذا الدخيل بالثورة عليه، فمطاردته فيما احتل من أراضٍ على ساحل المحيط الهندى - فى تلك الرواية - تبرز خصوصية من خصوصيات الرواية العمانية - وربما الخليجية - التى تتميز بها عن الفن الروائى فى الأدب العربى الحديث، والتى ستبرز بشكل أوضح فى روايتى سعود المظفر (رمال وجليد) و(١٩٨٦)، ذلك هو بروز طرف ثالث يقف بين الطرفين المتصارعين، يبحث أين تكون مصلحته، هذا التميز الروائى جاء نتيجة طبيعية لموقع عمان المختلف بوجه خاص - ودول الخليج بوجه عام - بين القارات عن بقية العالم العربى.

ولئن كان المستعمر الأوروبى يظل وجوده أشبه بالقشرة التى يمكن إزاحتها دون أن تترك كبير أثر فى المجتمع، فإن هذا الطرف الثالث وإن كان لايحتل مكانة بارزة إلا أنهم - وكما ندرك من رواية (رمال وجليد) - يكونون البنية التحتية للمجتمعات الخليجية، لأنهم برغم هامشيتهم يكونون القاعدة التى ترتفع فوقها قمة الهرم الاجتماعى، وتتكون تلك القاعدة من هؤلاء الآسيويين الذين - كما سبق أن ذكرنا - يعملون خدما ومربيات وطهاة وسائقين وسكرتيريين وسعاة بل زوجات أيضا، حتى إن شيرين - التى كان اسمها شارلوت سابقاً - زوج العمانى عيسى تعلق قائلة:

> ائتمنتموهم على المحرمات. من أدخل إنساناً بيته لايغضب أن يراه فوق سريره، شرّبوكم لعبة العمل والبعد عن بيوتكم وهم فى كل زاوية لاهون(٦٢).

ويتساءل من يقرأ هذا التعليق هل هو صادر عن شيرين الأجنبية أم هو صوت المؤلف من خلفها.

وقد تفاوتت مواقف الروايات العمانية من هذا الطرف الثالث، فهو فى (الشراع الكبير) يدرك أن مصلحته مع أبناء الوطن. فعندما يهيم القائد البرتغالى بإحدى فتيات البانيان أى التجار الهنود، فإنها ـــ وأسرتها - ترفض هذه العلاقة وتتحايل على التخلص منها، بينما تنشأ علاقة بين الفتاة نفسها والقائد العمانى حتى تعتنق الإسلام وتنضم كممرضة إلى المحاربين العمانيين وتستشهد أثناء القتال، بينما أفراد أسرتها يكونون قد كشفوا - بحكم موقفهم من الطرفين - للعمانيين مواقف الضعف لدى الغزاة البرتغاليين مما يساهم فى الانتصار عليهم وطردهم خارج البلاد.

وعلى العكس من ذلك، فإن رواية (جراح السنين) لسيف بن سعيد السعدى تقدم رؤية تضمر العداء للشرق الآسيوى، فبطلها ناصر عاد من سنوات الغربة فى زنجبار إلى السويق بعمان ليصبح الرجل الأول فى السوق، لولا أولئك البانيان الذين يعكرون عليه التجارة، لهذا دبر مؤامرة لحرق محلاتهم وذلك بدعوتهم ودعوة رجال الشرطة أيضا إلى حفل عرسه فى الوقت الذى يقوم فيه بشكاره أو مساعده بحرق محلاتهم، غير أن البانيان كانوا حذرين لأنهم لم يتغربوا للتسلية، بل للتجارة والربح على حد قول أحدهم ففشلت الخطة(٦٣).

أما فى رواية (رمال وجليد) فقد تضافر الشرق الآسيوى مع الغرب الأوروبى فى محاولة محو الشخصية العمانية. وذلك حين تآمرت شيرين مع سيرة البنغالية خادمتها السابقة وخادمة زوجها السابق أيضا عيسى لتنفيذ خطتها بدعوى إنقاذه من إدمان الخمر فكان فى ذلك نهايته.

شبه إنذار يطلقه سعود المظفر فى أرجاء روايته: أن يعتمد العمانيون - والعرب - على أنفسهم لاغرب ولا شرق.

لهذا، فإن رواية (رمال وجليد) لاتتميز فقط بحضور هذا الطرف الثالث المؤثر الذى لايمكن إغفاله، بل إننا نجد أن العلاقة بين الشرق والغرب مقدمة فى صورة مقلوبة للصورة المألوف تقديمها فى معظم الأدب الروائى العربى بوجه عام، بل فى الأدب العمانى نفسه بوجه خاص. فنموذج الصورة المألوفة هو الذى تقدمه بطلة (ثلوج وربيع)

لبدرية الشحى (١٩٧١) التى وجدت عندما سافرت إلى الغرب أن: «الفساد يطوقها من كل جانب، وهى تحاول الحفاظ على كرامتها ودينها وسط هذه البيئة الغربية المخيفة»(٦٤).

لكن تنازع الحضارات فى رواية (رمال وجليد) ليس عل هذا النحو الشديد التبسيط، حيث تنقسم الأمور إلى أبيض وأسود، لأنها علاقات أكثر تشابكا للظلال فيها نصيب. فالخلاف الحاد الذى وقع بين بطلها عيسى وزوجه الأوربية شيرين بسبب إسرافه فى شرب الخمر، وفى مفارقة درامية مؤثرة، نجد أن شيرين تحرص على زوجها عيسى لدرجة أنها تفقده؛ فشارلوت سابقاً أو شيرين هى التى تثور لإدمان عيسى الخمر وليس العكس.. وهذا ما عنيناه بالصورة المقلوبة لدور الشرق والغرب فى كل تراثنا الأدبى التقليدى حول هذه القضية.

(٣)

وتثير رواية (١٩٨٦) الانتباه إلى بنائها الروائى، فهى مقسمة إلى أربع حكايات، وكل حكاية إلى ثلاثة فصول ماعدا الحكاية الأولى فهى مقسمة إلى أربعة فصول، مما يذكرنا بالبناء الفنى (لألف ليلة وليلة). وهناك بطل أو شخصية رئيسية تربط الحكايات وقصصها هو خالد الباقر، وهو شخصية عمانية أضفى عليها المؤلف صفات بطولية: اجتماعية ونفسية، بحيث أصبحت أقرب إلى الرمز منها إلى الشخصية الواقعية، تعرف طريقها وهدفها وتحققه. جامدة لاتتطور من أول الرواية إلى آخرها، ليس فيها أبيض وأسود ولا ما بينهما من ظلال، ولا تعانى من لحظات الضعف الإنسانى، فهى شخصية تتسم بالجرأة والشجاعة فى سبيل الدفاع عن حق العمانيين المنهوب أو المسروق سواء من الأجانب آسيويين كانوا أو أوربيين، بل من العمانيين أنفسهم، ومع ذلك فإن المؤلف لايغفل جانبها العاطفى ـ أو الحسى بتعبير أدق ـ ونزواتها.

ولاتزال قضية الصدام بين الحضارات ولقائها تحتل حيزاً ملموساً فى العالم الروائى لسعود بن سعد المظفر بشكلها المميز، أعنى بأطرافها الثلاثة وليس بثنائيتها.

وهذا هو ما نواجهه فى الفصل الأول من الحكاية الأولى من روايتنا (١٩٨٦)، حيث ينقض خالد الباقر على العامل الآسيوى فرناندس لابتزاز كفيله العمانى دون علمه، وممارسته حياة مليئة بالنصب والاحتيال والخروج على القانون. وعندما يسأله خالد: على من تنصب الآن؟ يجيبه: أعمل حراً.. عندى مكتب باسم كفيل آخر، أعطيه كل شهر مائة ريال.. هو .. هو لايسأل، أنا الذى أتعب.. وأنا أعمل كل شئ. وأذهب إلى الدول المجاورة، الكفيل لايريد أن يتعب.. أنا .. أنا. هنا لأجمع وأعمل فلوس كثيرة.. أنا(٦٥).

وفجأة، مرت بخيال خالد صور الآسيويين فى بدايات النهضة (١٩٧٠) السفن تقذف بشحناتها من الرجال السمر، النحاف، المسترسلى الشعر، ذوى الروائح المميزة.. وبين ليلة وضحاها اصطبغ كل شئ بصبغتهم.. دخلوا البيوت المحرمة، وأصبح من إنائهم أمهات لأجيال تحمل صفات الرواد الآسيويين الأوائل وسحناتهم، قبضوا على التجارة، تلاعبوا بالأموال، جاء زمن شعروا فيه أنهم الأصل فى هذه الأرض، فقد سيطروا على كل شئ، وشاع قول «تحت كل عمامة أو كمة أو عباءة سوداء يربض آسيوى»(٦٦).

ورجع خالد بذاكرته حين كان طالباً فى الثانوية، فقد تأخر السائق الآسيوى عن الحضور إلى المدرسة لاصطحابه إلى البيت كما جرت العادة، فاضطر أن يعود ماشياً حين وجد السيارة تقف أمام البيت. وكان والده قد وصل قبله وعرف منه أن السائق لم يذهب إليه ليصطحبه ولا إلى أخته، فتعجب الجميع حين برزت أم خالد ليسألها أبوه عن السائق فأخبرته أنه نائم فى غرفته (شئ مثير للريبة) فأعلن أنه سيستغنى عنه، لكن أم خالد اعترضت قائلة لهم، «إنهم يعتمدون عليه فى كل شئ، هو الذى يقوم بتنفيذ كل طلباتنا ليل نهار، هو الذى يعرف كل الأماكن ويعرف بيوت أهلى وصديقاتى هو بالنسبة لنا كل شئ.. كل شئ»(٦٧)، حتى إن أبا خالد تفرس ووجهه يشى بتساؤل حانق: «أصحيح كل شئ. ياللحسرة.. ياللخيبة، إذا كنا ألقينا بمقاليد بيتنا فى يد السائق الهندى يا بشرى لنا»(٦٨). ويرتاب القارئ أيضاً مع أبى خالد فى مدى اتساع الدائرة التى يشملها كل شئ.

وإذا كنا فى الفصل الأول من الحكاية الأولى نجد أن خالد الباقر يواجه العامل الآسيوى فرناندس، فإنه فى الفصل الثانى يواجه المدير الأوربى مستر دوجلاس الذى يدير شركة عمانية لكنه لايفى بالتزاماته المالية نحو عملائه، حتى ليتهمه خالد الباقر صارخاً فى وجهه: تريدون تدمير السوق وإفلاس الشركات الصغيرة.

فإذا كان الفصل الثالث، فإن خالد الباقر يواجه هذه المرة مواطناً عمانياً هو الشيخ هاشل، مديناً بمائة ألف ريال عمانى لشركة أقامت له سلسلة من البنايات ولايريد أن يسدد ما عليه، ولاينقذه إلا شيخ قبيلته الذى طلب خالد الباقر أن يحضر المناقشة بينه وبين الشيخ هاشل، وحين اعترض الشيخ هاشل بدعوى أنه كبير المقام، رد عليه خالد قائلا: «أنا أُجلّه وأكبره، لكن الظروف تغيرت كثيرا، الثقة اهتزت والنفوس تبدلت، أصبح الشيوخ هذه الأيام كثيرين»(٦٩).

وفى الفصل الرابع والأخير من الحكاية الأولى تتردد مرة أخرى عبارات مثل «الأيام تغيرت كثيراً» و«الناس تغيروا فجاءة»(٧٠). لكننا نبتعد عن ذلك الجو البوليسى الذى عشنا فيه فى الفصول الثلاثة الأولى، لنحضر مع خالد الباقر إحدى الحفلات التى يبرع سعود المظفر فى استحضارها فى أعماله الروائية بمعظم الحواس المتاحة من بصر وسمع وشم وتذوق إن أمكن.

فمن رائحة النادل الآسيوى المميزة إلى روائح النساء النفاذة، ومن الألبسة اللاصقة إلى الأضواء الملونة الآتية من المرقص، وحبات العرق فوق الجلود تلمع كنجوم فى فضاء داكن، وسحب دخان تتصاعد فى حلقات وحزم طويلة متقطعة لتمتزج بالألوان المتراقصة، كل ذلك يختلط بالكلمات والهمسات، وفى نهاية الطعام حان وقت الحلوى فكان اللعاب مراً بسبب تلك البقبقة أو الثرثرة التى دارت حول لوم النفس أو تأنيب الذات، حيث طفت خطورة الوافد الأجنبى:

> الذنب ذنبنا، نعم نحن السبب. أعطيناهم صلاحيات لم يكونوا يحلمون بها.. لم تكن خططنا نابعة من واقعنا، والخرائط كانت تأتى جاهزة، كأننا ننفذ رغبات الآخرين.. وكل من امتلك سجلا اعتبر نفسه تاجراً، جلب العمال وأطلقهم أو سرحهم وقنع بما يدفعون له، والآن هرب العمال بكل شئ. وأصبح هو المطالب من الناس. أحياناً لايعرف المحل الذى عليه اسم شركته أو مؤسسته.. كل هذا هين.. الأعظم أن الشباب.. تربوا على أيدى المربيات الآسيويات، والآباء والأمهات بعيدون عنهم. المربية هى الأم، تطعم الطفل وتغير له ثيابه وتغنى له أغانيها عند النوم، إنه يعرف لغتها أكثر من لغته.. أحياناً لايريد لأمه أن تحمله فما بالك بأبيه(٧١).

ومع ذلك – وفى هذا الحفل – تعرف على السكرتيرة الشقراء جينى وراقصها، قدمها له مقاول اسمه إبراهيم قائلا: «تعمل فى مكتبى، وفى المساء نتسلى معا»(٧٢).

وكان لإبراهيم قضية أطلع عليها خالد، أنهى عمارة لشخص وبقى له عنده خمسون ألفاً. وهكذا، انتهت الحكاية الأولى.

وإذا كانت الحكاية الأولى تتضمن ثلاث تنويعات مختلفة لحركة قصصية متشابهة: قضية – خالد يعمل على حلها – ولا علاقة لخالد بأطراف هذه القضايا، ضحايا كانوا أو جناة إلا علاقة العمل بعدها تنتهى، فإن الحكاية الثانية اتفقت واختلفت مع قصص الحكاية الأولى. اتفقت فى البدايات واختلفت فى النهايات. ففى الفصل الأول من الحكاية الثانية نلتقى بأم أحمد تبلغ خالداً أن خادمتها البنغالية سرقت نقوداً ومجوهرات المنزل، «تعرف أين نضع النقود، وأين نضع الذهب والمجوهرات وكنا منها آمنين»(٧٣). ونحن نلاحظ هذه النغمة المتكررة: أن العمانى المجنى عليه لايقل مسئولية عن الآسيوى الجانى، فهو شريك – بطريق ما – فى تشجيع الجانى على ارتكاب جريمته. وتطلب أم أحمد من خالد الباقر البحث عن الخادمة واسترداد ما سرقت ومعرفة مصيرها. وقد توصل خالد إلى أن الفتاة هربت مع سائق من جنسها يعمل فى بلد مجاور. ولايفوت سعود المظفر أن يبدى هنا ملاحظة ساخرة، فقد عرض خالد الباقر على أم أحمد أن يرسل لها مندوبا من قبله لتوقيع أوراق التعاقد بينهما حتى

يتسنى له القيام بهذه المهمة. فكانت إجابتها: «أفضل أن تحضره أنت.. مللنا المندوبين، بالتأكيد هو بنغالى كالخادمة الفارة.. أليس كذلك» (٧٤)؟

لكن هذه الملاحظة الساخرة كان يبطنها شئ آخر هو بزوغ علاقة عاطفية من جانب أم أحمد لخالد، ودلالة ذلك أنه حين احتجت على جنسية المندوب، أبدت رغبتها فى أن يزورها خالد بنفسه مرة أخرى. تلك العلاقة العاطفية التى ستنمو وتفرق بين علاقات خالد بعملائه الثلاثة فى القصص الثلاث فى الحكاية الأولى وعلاقته بعميلته أم أحمد فى الحكاية الثانية.

فى الفصل الثانى من الحكاية الثانية، يكتشف خالد أن السائق حاول الهروب بالخادمة والمبلغ المسروق عبر الحدود، وأخفى المرأة فى ثلاجة الحاوية التى يسوقها ريثما ينتهى من إجراءات الجمارك، وعندما فتح رجل الأمن الثلاجة وجد المرأة جثة جامدة. والنقود والمجوهرات أعادها خالد لأم أحمد، بينما السائق سيق إلى الإعدام.

أما القصة الثالثة من الحكاية الثانية، فهى قصة تصاعد العلاقة بين أم أحمد وخالد إلى غرام مشبوب بحيث تنتهى بهذه الجملة: رقد الصمت فى أرجاء المكان. فغرق كل شئ فى الهدوء اللانهائى، فيما كان الجسدان يحترقان(٧٥).

وفى الفصل الأول من الحكاية الثالثة، نستأنف مع خالد مغامرته الحسية لكن مع جينى السكرتيرة الشقراء هذه المرة، ويعبر سعود المظفر ـ فى هذه العلاقة ـ عن التناقض الذى تعيشه شخصياته العمانية، فإبراهيم يستخدم سكرتيرة أوربية تنجز له مهامه صباحاً ويحقق معها فحولته مساء، وبعد هذا يقول محتجاً: «هؤلاء الأم كالمعصية الخفية وراء كل ما نعانيه» (٧٦).

ويعرض إبراهيم على خالد قضية محاسب ذهب ليصرف رواتب الموظفين فلم يعد، وتساءل خالد ضاحكاً وبحيرة:

كم سرق؟

ـ ثلاثون ألفاً.

ـ ماذا ألم تتعلموا بعد؟ أنت السبب.. احصدوا النتيجة. اذهب بنفسك إلى المصرف. أصعب عليك أو ليس لديك وقت؟ ما قتلنا إلا الكسل والاتكال على الغير.

ـ خالد كفى تأنيباً.. مثلى كثيرون.

ـ وسيكثرون.. نحن لا نتعلم أبداً، وإذا تعلمنا يكون الوقت قد فات.

ومرة أخرى لايفوت سعود المظفر أن يورد فى سياق الحوار سخرية من الموقف المتناقض، فإبراهيم يمد يده إلى هاتف داخلى ويطلب من مستر بيتر أن يحضر له أربعمائة وخمسين ريالاً.. كأنما لاعلاقة له بالسرقة التى وقعت ولابالحوار الذى دار بينه وبين خالد واستمرار الأوضاع على ماهى عليه.

فلما خرج خالد من مكتب إبراهيم تلقى دعوة سافرة من جينى للتعرف على تضاريس جسمه على حد تعبيرها. ويستجيب لها خالد، ذلك الثائر على الوافد الآسيوى، المقبل بنهم على الوافدة الأوربية، ويصف خالد حبه لابنة الجيران بأنه كان حبا بخوف، ولد ميتا لأنه محكوم عليه بالفشل والحرمان. وعندما سافر للدراسة أحب بصدق «لكن كانت من الأم المختلفة، فلم يكن حباً صادقاً إذن» (٧٧)، وتنتهى الجلسة بين خالد وجينى كما سبق أن انتهت بينه وبين أم أحمد.

فإذا كان الفصل الثالث من الحكاية الثالثة، فإننا ندع وراءنا هذه الغراميات الحسية لنعود إلى الخيط البوليسى حيث يقوم خالد برحلة فى طائرة حوامة برفقة الطيار حمدان، بحثا عن المحاسب الأجنبى الهارب بالنقود عبر الحدود، وينتهى البحث بالعثور على المحاسب وقد لاقى حتفه فى بطن الوادى وإلى جانبه النقود المسروقة.

فإذا كان الفصل الأول من الحكاية الرابعة والأخيرة، فإننا نجد خالد يواصل مهنته البطولية: رد الحقوق المسلوبة إلى أصحابها وتحقيق العدالة وإحقاق الحق، لايعرف الفشل مرة واحدة، ولايعتريه لحظات ضعف إنسانى وهو ماض يؤدى مهمته فى وضوح وتحمس. والحكاية تكرار فى الشكل

لماسبقها من حكايات، وإن اختلفت التفاصيل، كأننا أمام قصص سندباد العصر الحديث، عصر المال والاقتصاد والأزمات الاقتصادية ، وما تكشف عنه من نقاط الضعف فى العلاقات الإنسانية. ونحن ندخل مع سعيد الوضاح مكتب خالد الباقر لنكتشف أن هذا الوافد الآسيوى يستخدم سكرتيرة آسيوية قاتمة البشرة طويلة الشعر تلف جسمها المترهل بـ(سارى) يظهر الجزء المترهل من بطنها. ورغم أنه وصف يبدو فى ظاهره بريئاً واقعياً، إلا أنه مبطن كذلك بسخرية واضحة، غير أنها سخرية تنبع هذه المرة من صوت المؤلف وليس من صوت خالد الباقر. وفيما بعد سنجد أن خالد الباقر سيأمر بوبى (لاحظ الاسم) أحد موظفيه بالمكتب أن يصاحب سعيد الوضاح لتعرف مسكن خصمه عبيد المحروق ويصفه بقوله: «إنه يعرف البلد ربما أكثر منى..»[٧٨]، وكأنما المؤلف يسخر من بطله الذى يضبطه - ونضبطه معه - متلبساً بأنه يفعل شيئاً مخالفاً تماماً لما يحاول أن ينبهنا إليه طوال علاقاته السابقة مع عملائه، حتى ليشعر القارئ أن الوعى منفصل عن التنفيذ، وكأنما الوافد الآسيوى هو قدر المواطن الخليجى فى هذه الفترة من التاريخ، بغض النظر عن رضائه أو سخطه عن هذه الظاهرة.

ويطلب سعيد الوضاح مساعدة خالد الباقر فى استرداد مبالغ نقدية كان استدانها منه صديقه عبيد المحروق، كان كل منهما قد ضرب بالصداقة عرض الحائط كما يقولون: عبيد المحروق لايفى وسعيد الوضاح نفد صبره حتى ليصف صديقه (سابقًا) بأنه كذاب ومخادع وأنه بات خصمًا لدودًا «أريده أن يوضع فى الحبس حتى موعد المحاكمة مهما حصل من شفاعة له».

ويسأل خالد الباقر سعيد الوضاح عن عمله الآن، فيقول إنه تاجر بالجملة والمفرق (القطاعى)، وأنه لم يستطع تحمل معاملة رجال الجمارك له على الحدود فاستخدم «أحد الوافدين الذين يعرفون السر ويعملون ما لانقدر عليه، يقوم بالعمل بدلاً منى.. ماالعمل، يجب تقبّل ماصنعناه بأيدينا»[٧٩].

وفى الفصل الثانى من الحكاية الرابعة، نشهد محاكمة عبيد المحروق لنسمع الحكم عليه فى الفصل الثالث والأخير.

ولاينسى سعود المظفر أن يجمع فى خاتمة روايته شخصياته الثلاث من الجنسيات الثلاث معًا: خالد الباقر المواطن العمانى، وجينى الوافدة الأوروبية، التى قابلها فى صالة المغادرة بالمطار صدفة - وبتدبير لاشك فيه من المؤلف - ثم المضيفة البنغالية السمراء لتذكرنا بذلك الوافد الآسيوى الذى ظل من أول الرواية إلى آخرها كأنما هو شر لابد منه فى تلك المنطقة من العالم، وفى تلك الفترة من التاريخ.

لقد تعرضت رواية (رمال وجليد) لسعود المظفر لصراع الحضارات الثلاثى أيضًا، إلا أنه لم يكن هناك ذلك الاستقطاب الحاد الذى نلمسه فى روايتنا (١٩٨٦). فإذا كانت سيرة البنغالية فى رواية (رمال وجليد) هى التى ساعدت شيرين أو شارلوت الإنجليزية على تنفيذ خطتها التى أدت إلى مصرع زوجها العمانى عيسى، وحاولت أن تموه على المحكمة باتهام عمانى آخر بأنه هو القاتل، فإننا نجد، من ناحية أخرى، السائق الباكستانى عبد الجبار هو الذى يبرئ هذا العمانى وذلك فى حين كشف دور شيرين وسيرة فى مصرع عيسى بعد أن قدر له وحده أن يراقب هذ الدور ويرصده، وهذا التشابك والتعقد بين شخصيات (رمال وجليد) جعلها أكثر ثراء وخصوبة من روايتنا (١٩٨٦). ولعل هذا هو السبب الذى جعل الدكتور عبد الله الشحام فى المقدمة التى كتبها لروايتنا يشكو من تسطح أحداثها وضعف حبكتها.

إن غياب وجهة نظر الوافد الآسيوى ووضعهم جميعًا فى خانة واحدة سوداء بلا تنويعات أو ظلال فى المواقف والشخصيات، يجعلنا نتساءل: لو أن كاتبا أو روائيا أوربياً وقف الموقف نفسه من الوافد المسلم أو العربى: تركياً أو مغربياً، الذى يقوم بأعمال هامشية أيضًا فى بلده ولم يقدمه لنا من الداخل، أما كنا نتهمه بالتحيز والعنصرية؟ تلك هى نقطة الضعف فى روايتنا؛ لهذا بهت فيها صراع الحضارات، وتوارى العنصر الدرامى، وأصبح هناك اتهام يعلو ويتكرر دون أى دفاع من الجانب الآخر، بحيث تكاد تكون رواية أحادية الصوت، وهو ما لا نجده فى روايات أخرى تناولت موضوع الصراع بين الشرق الغرب فى تاريخنا الروائى مثل (الحى اللاتينى) لسهيل إدريس أو (موسم الهجرة إلى الشمال)

للطيب صالح، حيث يقدم لنا المؤلف أبطاله من كلا الجانبين لنتعرفهم من الداخل، فيضفى العنصر الدرامى حيوية وتوازنًا على طرفى الصراع، ولهذا تذكرنا رواية (١٩٨٦) بالوجه المقابل لها فى قصص خليجية أخرى، وعلى سبيل المثال قصص أديب الإمارات عبد الحميد أحمد، على نحو مانقرأ فى قصته القصيرة «أشياء كوبيا الصغيرة»، حيث يلتقط القاص ذلك الوافد الهندوسى، مهموما بأشيائه الصغيرة وحساباته المضطربة بسبب الطفل الذى ولدته له زوجه بعيداً عنه فى وطنه، ولايستطيع أن يرسل للطفل وأمه هدية بسبب وضعه الهامشى [٨٠]. وبالمقارنة مع هذه الروايات والقصص القصيرة، بل مع رواية الكاتب نفسه (رمال وجليد) فإننا نفتقد فى روايته (١٩٨٦) جدل الأنا و الآخر، ولانسمع إلا صوت الأنا مضخمًا حينا، ساخطًا لاعنا حينًا ثانية، ومؤنبا ولائمًا نفسه حينًا ثالثة.

ونتيجة لذلك، اقترب الشكل الروائى بأكثر من طريقه – فى رواية (١٩٨٦) – من شكل الأدب الشعبى الذى كان سائدًا فى المرحلة الشفاهية؛ ولهذا قلنا إن خالد الباقر يذكرنا بالبطل الشعبى الذى لا يعرف ضعفًا ولا هزيمة ولا تطورًا، كما ذكرنا تكرار الحكايات الأربع وتشابه حركاتها القصصية برحلات السندباد السبع، غير أن السندباد كان يخلق أزمته برحلته فى كل مرة ثم يعرف كيف ينجو منها بنفسه. أما خالد الباقر، فهو يحل أزمات الآخرين دون أن يتأزم هو مرة واحدة فى فترة يأكل الأخ فيها حق أخيه. ولهذا السبب نفسه، لم نتعرفه إلا من خلال لحظات الوعى والصحو فيما عدا مرة واحدة حيث ذكر لأم أحمد أنه حلم بها ذات مرة.

(٤)

ويحتل الوافدون مساحة كبيرة فى رواية (جبال من رجال الحجر)، وهم كما فى روايات سابقة لسعود المظفر، ينقسمون إلى وافدين من أوروبا ووافدين من آسيا. ويتأرجح موقف العمانى من وافدى الغرب ما بين الانبهار من ناحية والحذر – وربما العداء – من ناحية أخرى. يقول بطل الرواية حمود الجبلى لإحدى عشيقاته الأوربيات: «لا أظن سنصل إلى ما وصلتم إليه»، فترد عليه: من هنا نقطة الاختلاف، من هنا تأكيدنا بأننا دائمًا نتقدم، والآخرون خلفنا. ثم تتحدث عن قصة إصرارها على من تزوجت، فتقول: «طالما أنا راغبة فيجب أن أنفذ رغبتى، هم ربّونا على قوة (التعبير الأدق حرية) الاختيار ثم تحمل نتائج الاختيار»[٨١]. ولنقارن ذلك بزواج زيانة أخت حمود الجبلى حين يسألونها عن رأيها فيما أحضره خطيبها وابن عمها أحمد من هدايا، فتنظر إلى أمها «نظرات وجلة غامضة وترد قائلة الشور شور أمى»[٨٢]، أى الرأى رأى أمى. بينما نستمع إلى إحدى عشيقاته العمانيات وهى تقول له: «أعرف الأجنبيات المستوليات على كل شئ.. هن لا يفهمن روائحنا.. هن من الخارج لامعات أنتم تعرفوهن من الداخل.. نحن فى نظركم لانعرف شيئًا أو قل كل شئ عن الرجل والحياة». فيستدرك حمود الجبلى قائلاً: «لا، لا هن فقط أكثر حزمًا ومسئولية، أكثر نظامًا منكن ونظافة.. متعلمات منذ الصغر.. أنتن علُمتن [والأفضل تعلمتن] كل شئ من الأمهات والجدات، لكنكن كسولات، كسولات قليلاً ومتهاونات»[٨٣] ونحن نستمع إلى توازن بين سلبيات وإيجابيات الطرفين فى مناقشة بين حمود الجبلى ومن تدعى مسز كوبر حين تقول: «لاحظت أنكم طيبون ورحيمون بكبار الأهل».

فأجاب حمود الجبلى مشككًا فى دوام هذه الظاهرة فى ضوء ما يحدث من انقلاب فى القيم: «ترى إلى متى سيدوم».

فتتساءل مسز كوبر عما إذا كان «دينكم يقف وراء ذلك»، ثم تقف أمام ظاهرة تقول إنها لا توجد عندهم، وهى ظاهرة كبار السن ممن تجاوزوا التسعين لكن عقلهم ووعيهم كاملان، بينما أناس فى مثل هذه السن فى الغرب تجدهم فى المصحات هائمين لا يدركون شيئًا فيجيبها حمود الجبلى أن هذا التوقد الذهنى يرجع إلى العقيدة وخصوصًا الصلاة التى لا تتم إلا بقراءة من الكتاب الكريم، والناس الذين رأتهم لم يشربوا مسكرًا.

فى مقابل هذه الميزة الروحية، نجد على الجانب الآخر حمود الجبلى يسأل مسز كوبر عن سر نجاح قومها، فترجعه إلى التربية فى مرحلة الطفولة:

نحن نحب الأطفال لكن التربية والعناية بهم تسبق الحب والحنان.. نحن نربى وأنتم تحبون، هناك فرق، تسهرونهم وتعطونهم لأناس يقبلونهم، أطفالكم لا ينامون كثيراً.. نقرأ لهم من أول عام.. الطفل ثروة.. أنتم تلدونهم ليموتوا أو للزينة والتباهى.. أنتم السبب فى إعاقة وتجهيل أجيالكم.. علاقة الآباء الجدد بالأبناء.. إعطاء الأب لابنه كل ما يرغب لأنه يرى فيه طفولته المحرومة من كل شئ.. فى هذه الحالة لا يعلمه أى شئ ولا يعلمه قيمة الأشياء.. الابن يظن رغد العيش الموجود كان أبوه يتمرغ فيه، وهو غير صحيح.

وفى ضوء هذه الخلفية، يعلو صوت النبوءة فى حديث مسز كوبر حين تقول: «ستكون بين الآباء والأبناء هوات سحيقة، كثيرون سيضيعون والسبب الآباء»(٨٤).

وإذا كان الحوار السابق مجرد مناقشة، فإن الحوار بين حمود الجبلى وجون يتحول إلى مشادة حين قال الأخير لحمود: «إنكم تفخرون بإرسال أبنائكم لجامعاتنا، وإنهم يعشقون عاداتنا لدرجة الممارسة، وإنكم مبهورون بنا.. لقد استطعنا أن نمسخ ونشوه كل حسن فيكم [هذا صوت المؤلف وليس صوت الأوروبى جون].. أصبح شبابكم تتفتح حياتهم ويبنون أحلامهم على صورنا»(٨٥). فيرد عليه حمود بحدة قائلاً: «لم يخب ظننا فيكم، أنتم أبناء شهوات خفية، أبناء سفاح، أرجو ألا أراك ثانية»؛ وعندما قدم إليه جون يده رفض مصافحته. ويعلق راوى القصة ومؤلفها على نظرات جون أنها كانت وقتئذ «كحزم من أعماق حضارة شاهرة سيفها الطويل المصلوب»(٨٦).

وفى مناقشات أخرى نلمح الاعتراف بسلبيات المواطن الخليجى من ناحية، والموقف العدائى من الأجنبى من ناحية أخرى. فالشاعر خالد يعلن أنه: «أول ما فتحت الأبواب لعق الأغراب الشهد، لو كان فيهم خير لكان لبلدانهم، حلوا ووجدوا سكنًا وراحة للنسل». فيرد عليه الجبلى: «عجبًا خالد، الحق أننا كنا كالأطفال، أكنت تريد من طفل أن يبنى عمارة أو يشق طريقًا؟ هكذا كنا. أنت حتى الآن لم تضع لبنة فوق لبنة، ولم تشارك فى مد طريق، وأظنك لن تشارك. أنت تعرف أننا إليهم محتاجون»(٨٧).

وحين يتحدث الجبلى عن إحدى شركات النفط التى يديرها الأجانب عمن يعالجون فى مستشفاها، يرد عليه صديقه عبد الخالق أنهم يعالجون فيه أنفسهم: «هم يحبون كل شئ خاص بهم، لا مشاركة ولا اختلاط»، فيبدى الجبلى ملاحظة تأييداً لمحدثه: «لننظر إلى طريقهم النظيف.. طرقنا كلها ترابية»، فيكمل عبد الخالق استطراد الجبلى بأن الكهرباء والماء فى كل بيت من بيوتهم، لكنه ما يلبث أن يستدرك وقد تلبسته روح النبوءة والتفاؤل حين يقول: «لا تخف، سنكون خيراً منهم»(٨٨).

ثم ما تلبث نبرة العداء أن تعلو حين يتحدث الصديق الحميم حارث لحمود الجبلى عن سايمون أحد مساعدى حمود فينصحه: «لا تخف، سأساعدك على استغلاله، أنا أعرف هذه النماذج رأيتهم فى البلاد المجاورة. إنهم أخطبوط، لكننا سنكون عليهم سكاكين، لا ترهبه»(٨٩). وفى نهاية الرواية، كشف محسن لصديقه الجبلى عن خيانة سايمون: «كنت خائفًا أن أقول لك عن سايمون، هو صديقك وشريكك لكنه يسلبك»(٩٠).

وإذا كان هذا هو الموقف من الوافد الأوروبى، يتراوح بين الاعتراف بالحاجة إليه حيناً، والخوف منه والعداء له حيناً آخر، فإن الموقف من الوافد الآسيوى أكثر انحيازاً ضده، مع الاعتراف بأن سلبية المواطنين هى التى تشجعهم أو تطمعهم فى ذلك، فنستمع إلى مثل هذه الحوارات المتناثرة فى أرجاء العمل الروائى:

هؤلاء البنغال فى كل بقعة، وصلوا إلى آخر الحدود.. الجمعة الماضية كنت فى البلد، حسبتهم أكثر منا.. أتظن لولاهم لن تعتمر هذه البلاد.

– ربما لا..

– أصحابنا [أى أهل البلد] يحبون الكراسى الكبيرة، وفى الليل يشربون.. أراهنك، معظم تجار البلاد لا يعرفون عن التجارة أو المقاولات..

الاعتماد عليهم [أى على الآسيويين أو البنغال]، تفشت السرقات وبدأوا يزورون، ويوقعون إذن الصرف النقدى بدون معرفة المالك لأن كل شئ فى أيديهم، المالك يأتى آخر العصر ويقضى ساعة يتصل خلالها بالأصدقاء لتحديد سهرة أو أين سيسهر ومن من النساء سيحضرن(٩١).

– المقاول ظهر أنه تعبان، وكل اعتماده على مدير أعماله الآسيوى.

– أتظن المدير يتلاعب؟

– ولم لا؟ المقاول الأصلى أو المالك مشغول بنفسه وسهراته. أتعرف، علمت أن بعض مديرى الشركات الآسيويين يتفقون مع مومسات فى بلادهم وحين يذهب المالك إلى هناك تطوقه تلك المرأة بجناحيها وفتنتها.. يجعلونه [أى المالك] يسافر دائمًا بحجة العشق. والمدير يعمل هنا ما يريد، شئ غريب، وأصحابنا كأنهم لم يروا شيئًا.. الناس هنا غسلت أدمغتهم الآن.. يظنون الوافدين هم كل شئ وهم العارفون، وهم الصح فى كل شئ، تصور: شركات المقاولات هى التى تصمم الخرائط، وكل رجل يأتى تصميمًا جديدًا يحورون له التصميم الأصلى ويعطونه له.. الشخص هنا ليس له رأى لأنه لا يعرف والثمن الذى يدفع أضعاف ما يحتويه البيت من إسمنت وحديد(٩٢).

– صار لى أربعة أشهر هنا.. تجولت فى الأسواق والمعارض وأنا دراستى تجارة دولية.. لكن ما شاهدته وعرفته أنكم هنا قليلو التجربة فى التجارة، وحين بدأتم استعنتم بأقل الناس خبرة وأعدمهم معرفة بالحياة لمعاونتكم فى التجارة والمقاولات، هم الآسيويون، وتركتموهم يتصرفون كأن المال مالهم. هؤلاء المجلوبون يعملون ليل نهار، أنا شخصيًا لا أقدر مثلهم(٩٣).

وهكذا، نجد أن الصراع الثلاثى اختلط بالتفاعل فى رواية (رجال من جبال الحجر)، وقد أجاد سعود المظفر استغلال الحوار من ناحية لتجنب الانزلاق إلى التقريرية التى تغرى بها هذه القضية، وإبراز الجدل من ناحية أخرى بين سلبيات وإيجابيات الوافد، متخليًا بذلك عن نظرته المتحيزة الأحادية السابقة.

– جـ –

الخصوصية الثالثة التى تنعكس على الإبداع الروائى العُمانى وتميزه – ونتيجة أخرى من نتائج التحول الحضارى – هى فلول الغيبيات الخاصة بهذه المنطقة التى تصارع للبقاء فى مجتمع يفرض عليها تطوره أن تتوارى وتتراجع لتصبح مجرد فولكلور فى متحف التاريخ. ويتفاوت الإيمان أو التمرد على هذه الغيبيات بمدى أثر التطور الحضارى على الشخصيات وبيئتها. وهذا ما قدمه سعود المظفر أيضًا فى روايته (المعلم عبد الرزّاق).

وإذا كنا قد عثرنا على بذور لرواية (رمال وجليد) فى قصص سعود المظفر القصيرة السابقة على تأليفه روايته، فإننا بالمثل يمكننا أن نعثر على بذور روايته (المعلم عبد الرزّاق) فى قصصه القصيرة السابقة أيضًا. ففى نهاية المجموعة القصصية نفسها (وأشرقت الشمس) نجد قصة بعنوان «المعلم عبد الرزّاق» أو «ليلة الشفق»، وهى القصة التى احتفظ بعنوانها نفسه عنوانًا لروايته الثانية. بل إنه احتفظ بالقصة القصيرة كما هى فى بداية روايته وجعلها أول أجزائها وأعطاها العنوان الثانى فى القصة القصيرة وهو «ليلة الشفق». معنى هذا أن القصة القصيرة «المعلم عبد الرزاق» لم تكن إلا مجرد فصل أول لرواية بالعنوان نفسه ظلت شخصياتها تلح على مؤلفها أن يكون أكثر معايشة لهم واقترابًا منهم ومتابعة لمصائرهم، وفى مقدمتهم راشد الذى أوقعه سوء الحظ فى يد ساحر أوهمنا أن راشدًا قد مات على نحو ما انتهت إليه قصتنا القصيرة – أو الجزء الأول من روايتنا – ونحن نواريه التراب مع المعلم عبد الرزاق وخادمه سلوم، غير أن راشدًا لم يكن قد مات، بل كما صرح فى نهاية الرواية:

أخذنى أناس ذوو بأس... وكانوا أحيانًا يضربوننى، كنت أعيش فى الكهوف والسيوح، كنا دائمًا نسير، نسير أيامًا كثيرة، نطلع جبالاً،

نَنام تحت الشمس فى العراء، نأكل قليلاً، ونشرب قليلاً، كنا دائماً جائعين ظامئين[٩٤].

لهذا أفلح راشد ـ بما تبقى من وميض الحياة ـ أن يدفع مؤلفه سعود بن سعد المظفر أن يواصل بناءه الروائى من أجل أن يستكشف ـ ونستكشف معه ـ هذه المنطقة الغامضة التى تقع فيما وراء الوعى الجمعى الإنسانى والتى تقدم بتفاصيلها خصوصية أخرى من خصوصيات الرواية العمانية استطاع سعود بن سعد المظفر أن يضع يده عليها ويقدمها لا لقرائه المحليين فحسب، بل على المستوى الإنسانى الأوسع أيضاً.

وبالإضافة إلى القصة القصيرة «المعلم عبد الرزاق» أو «ليلة الشفق»، فإننا نجد أن قضية السحر والسحرة تلح على سعود المظفر فى قصتين أخريين هما «نهاية جيل» التى نشرها للمرة الأولى فى صحيفة عُمان عام ١٩٧٧. أما القصة الأخرى، فهى «حكاية من قريتى» التى كتبها عام ١٩٧٦. ونحن نكتشف أن بطل «نهاية جيل» قد تقدم خطوة أبعد من بطل «حكاية من قريتى» فى تلك المعركة الشرسة بين غيبيات بيئة لا يزال أفرادها يعيشون بعقلية القرون الوسطى، وعقلانية مواطن يعيش فى مجتمع القرن العشرين. لكن البطل، رغم تمرده الظاهرى على غيبيات مجتمعه، لا تزال تترسب فى أعماقه هذه الغيبيات نفسها، ففزع لتطاوله عليها، وما لبث أن أوقع على نفسه ما رآه يستحقه من عقاب وهو الموت انتحارا.

ونستطيع أن نقول إنه من عوامل نجاح سعود بن سعد المظفر وهو يلج هذا العالم الفانتازى فى روايته «المعلم عبد الرزاق» حصيلته واستيعابه للخلفية الشعبية العمانية بوجه خاص ـ وربما الخليجية بوجه عام ـ بالإضافة إلى تاريخه الأدبى.

وفى القصص الشعبى العمانى كثير من هذه القصص التى تعكس تصور شريحة اجتماعية معينة، شأنها فى ذلك شأن القصص الشعبى عند الشعوب الأخرى، لكن للقصص الشعبى هنا ـ وربما فى دول خليجية مجاورة ـ خصوصيتها[٩٥] وذلك على نحو ما سيتضح لنا فى رواية «المعلم عبد الرزاق».

وقد انعكس هذا التراث الشعبى الأدبى أحياناً، على نحو ما نقرأ فى تلك القصة الشعرية التى وقعت أحداثها عام ١١٠٤هـ/ ١٦٩٣م أيام حكم الإمام سيف بن سلطان قيد الأرض، وهى قصة منسوبة إلى شاعر مجهول أوردها المؤرخ العمانى المعروف نور الدين السالمى المتوفى فى عام ١٣٣٢هـ/ ١٩١٤م فى كتابه «تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان». وتروى قصة فتاة من نزوى كانت فى السادسة من عمرها حين بدا أنها ماتت ثم اكتشفوا بعد سنوات أنها لاتزال على قيد الحياة، وتعلل القصة ذلك أنها دُفنت ولا يزال بها رمق من حياة ـ وربما كان سبب ذلك أن العمانيين من الشعوب التى ترى أن إكرام الميت سرعة دفن جثته ـ ثم ما لبث أن رُدّت الروح إليها.

ومر بها بعض البدو فحجبوها عندهم وجعلوها ترعى الأغنام برفقة فتاة منهم. حتى مر بها شخص كان يعرفها فأبلغ أهلها، فأخذوها إليهم. لكن كان هناك رأى آخر هو الذى يغلّبه الشاعر راوى القصة؛ ذلك أنها كانت قد أصيبت بسحر. وهذا الرأى هو الذى دفع أهلها ليعودوا ويحفروا قبرها بعد دفنها فما وجدوها[٩٦]؛ يقول الشاعر المجهول:

ولكنهم من بعـــد ظنوا بأنهـم
أصيبت بسحـر قـول أهل التجـارب
فساروا لحفر القبـر من بعد دفنها
فمـا وجدوها فيـه يا ذا المآرب

وقرب ختام قصيدته يقول:

وعندى هو الحق المبين بأنـه
هو السحر حقًا لا تشكّوا أصاحبى
وقد صح عندى يركبون خوامعًا
ويخرج كل منهم فى السباسب
لهم زجل فى سعيهم وغماغم
ويرمون من عاداهم بالمصائب
وحدثنى منهم فتى غير كاذب
ببهلى صديق لا يزال مصاحبى

وقال الخبير السحر سحران عندنا
فسحر لذى ظلم وسحر الملاعب

و «الخوامع» هى الضباع لأنها تخمع أو تظلع: أى تمشى كأن بها عرجا. و«السباسب» هى المفازات أو الأرض المستوية البعيدة. أما «زجل» الجن فهو عزيفها، وهو أصوات خفيفة كانت تسمعها العرب فى المفاوز عند انهيار كثبان الرمال فيظنون أنها أصوات الجن، و«الغماغم» أو الهمهمات هى الكلام الذى لايبين. وقد أوردنا هذه الأبيات لأننا سنجد أن سعود بن سعد المظفر يطعم روايته بهذا التراث الشعبى لاسيما فى الجزء الأول منها حين تتحرك الشخصيات القروية التى لم تنل حظًا من العلم ولا رأت نور المدينة والمدنية.

وإذا كانت رواية (رمال وجليد) يتركز أبطالها حول قمة الهرم الاجتماعى التى برزت بعد بدء النهضة العمانية الحديثة، فإن رواية (المعلم عبد الرزاق) يتركز معظم أبطالها حول قاعدة هذا الهرم التى تنتمى اجتماعياً وفكرياً إلى ماقبل سنوات النهضة. لهذا، فإن البناء الفنى للرواية يقوم على أساس حركتين إحداهما تنتمى إلى الماضى المتخلف يمثلها الساحر هيكل وضحيته راشد وابنته زيانة وحفار القبور ثنيان والمعلم عبد الرزاق وخادمه سلوم، وحركة تنتمى إلى الحاضر على رأسها المهندس صالح فصديقه الملازم يعقوب والطبيب أحمد. ولكل من الحركتين صراعها الدرامى المستقل. هيكل يسحر راشد الذى شوهد معه فى السوق هزيلاً، مغبراً ممزق الثياب.. طويل الشعر واللحية، وكان هيكل يشترى قثاء أو برسيمًا، ثم أخذ حزمة ناولها لراشد الذى التهمها كأنه جائع.

وقد تأهب ثنيان والمعلم عبد الرزاق لرحلة بحثهما فى أرض المغاصيب بمصباحين يدويين وحرز يضعه المعلم عبد الرزاق حول رقبته ليخفيه عن السحرة الذين يشمون رائحة الإنس من بعيد، وبصفيره المتكرر استدعى ثنيان ضبعين ـ على نحو ما أشارت قصيدة الفتاة النزوية المسحورة ـ لكل منهما حلقة معدنية لامعة، هما عبدان لثنيان يملكهما وراثة، وقبل أن ينطلقا اشترط ثنيان على المعلم عبد الرزاق شرطًا شبيها بما يحدث فى القصص الشعبية وهو ألا يسأله عما يطلبه منه، بل يفعله دون اعتراض، ثم انطلق الضبعان فى سرعة كأنهما بساط الريح فى قصص (ألف ليلة وليلة): «أشجار السمر والغاف المنتشرة فى السهول تمر كلمح البصر. كل شئ قائم على الأرض يظهر كالملتصق بالذى يليه»[97].

حتى إذا وصلا السيح شاهدا المغاصيب فى مجموعات. وأحيانًا متفرقين، كانوا لايتكلمون، لايلتفتون لأى شئ. أبصارهم زائغة، شعورهم طويلة مشبعة بالغبار. كانوا أحيانا مربوطين ثلاثة أو أربعة أو واحدا بنفسه فى مكان محدد. أجسامهم نحيلة، عظامهم بارزة، جلودهم مدبية كشوك الطلع الشيطانى، حفاة عراة، وكانوا يأكلون الأوراق الخضراء التى يحضرها لهم غاصبوهم. وقد ضبط سلوم فيما بعد ثنيان وهو يشترى من السوق طعام حيوانات بكميات تفوق مايحتاج إليه حماره. وهكذا، تتكامل أمامنا ـ وشيئا فشيئا ـ صورة هذا العالم الفانتازى الذى تمتد جذوره إلى المخيلة الشعبية، ويضيف عليها سعود بن سعد المظفر لمساته الفنية. مما يذكرنا بأوديسة الشاعر الإغريقى هوميرس التى من المرجح أنه كان ينشدها بين القرنين الحادى عشر والعاشر قبل الميلاد، حين حولت الساحرة كيريكيه أصحاب يوليس إلى خنازير ـ أثناء عودته من حروب طروادة إلى زوجته الجميلة بنيلوب فى جزيرة إيثاكا ـ وذلك بعد أن أطعمتهم طعاما مخلوطا بعقاقير تنسيهم وطنهم، وبعد أن ضربتهم بصولجانها. لكن تحولهم على هيئة خنازير لم يفقدهم هنا عقولهم الإنسانية. وتقول الملحمة إن يوليس كان فى ذلك الوقت على سفينة فذهب لإنقاذ رفقائه حين قابله الإله هرميس وأعطاه عشبا سحريا يحميه من الضرر (مثل الحرز فى روايتنا)، وبذلك لم تستطع الساحرة أن تنتصر عليه وتحوله عن هيئته الآدمية، وطلب هو بدوره أن تعيد رجاله إلى إنسانيتهم، فرضخت له.

وفى السفرة الرابعة من سفرات السندباد، نجد أنه ورفاقه الناجون من الغرق يجدون أنفسهم على جزيرة بها جماعة عراة ألقوا القبض عليهم وأحضروا لهم طعاما أذهب عقولهم حتى صاروا يأكلون مثل المجانين وتغيرت أحوالهم، بينما امتنع السندباد عن تناوله، كما أحضروا لهم دهن النارجيل فسقوهم منه ودهنوهم به، فلما شربوا ذلك الدهن زاغت أعينهم من وجوههم حتى صاروا مثل الإبل.

لكن عالم المغاصيب أو المسحورين يتميز بقوانينه الخاصة به التى تمتد جذورها إلى ما ابتدعته المخيلة الشعبية على مر قرون وأجيال مضافا إليها لمسات الفن. كاشتراط عدم السؤال عن شئ ووضع الحرز عند ولوج هذا العالم للوقاية من مخاطره، والمغاصيب أشبه بالسوائم التى لابد أن يرعاها غاصبوها وإلا ماتت ميتتها الثانية والأخيرة، ومن الممكن أن يرى الأهل طيف المغصوب حين ينزله مالكه البلاد. والمغاصيب يكونون فى أول أمرهم أصحاء ثم لايلبثون أن ييبسوا بعد ذلك شيئا فشيئا. والفصل فى هذا العالم بين الجنسين مستمر وانعكاس لما هو عالم الأحياء، فللمغصوبات مغارتهن الخاصة بهن، والمغاصيب غائبو العقول لايكادون يعون مماحولهم شيئا، فهم لا بالأحياء ولا بالأموات، أحضرهم ظلامهم إلى هذا العالم بما لديهم من قوى خاصة - ليس السلاح من بينها وإن كانت لها قوة السلاح - يستخدمونها ضد إخوانهم البشر انتقامًا منهم بسبب خلافات أو منازعات شخصية، ومن هنا تسميتهم بالظلام جمع الظالم.

وفى هذا العالم المسحور، استطاع المعلم عبد الرزاق وبرفقته حفار القبور ثنيان أن يلمحا الساحر هيكل وهو يجر راشدًا بحبل فى رقبته. وعندما وصلا إلى مجموعة من المغاصيب أطلقه. وقد انتهى الجزء الثانى من روايتنا باستعانة المعلم عبد الرزاق بثنيان على قتل هيكل، حتى إذا مافرغا منه، انقلب المعلم عبد الرزاق على ثنيان - بالتعاون مع خادمه سلوم - ليخمد أنفاسه بدوره. وهكذا، أزاح الخير الشر من الطريق، لكن آثار الشر لاتزال ممثلة فى راشد الذى لايزال ضائعًا فى هذا العالم الهلامى. لهذا، كان لابد لرحلة البحث عنه أن تستمر بعد أن تتغير أدواتها.

ولهذا ففى الجزء الثالث من روايتنا تبدأ رحلة بحث من طرف آخر وبأدوات أخرى وفى مناخ مختلف كل الاختلاف، لايربط بينها وبين رحلة البحث الأولى إلا لقاؤهما فى نهاية العمل الروائى. فالمهندس صالح، مهندس طرق، يتعرض لأحداث غير مفهومة تتكرر فى روايتها كلمتا «فجأة» و«بغتة»، وأفعال المبنى للمجهول والمطاوعة، وتبدو له رؤى كأنها هذيان محموم. وهو يعمل فى إنجاز مشروع مد طريق العاصمة الداخلية. وقد قام بزيارات متعددة مع مدراء الشركة حتى وصل إلى المنطقة الأكثر وعورة وصلابة.. منطقة السيح الأحمر. لكن يبدو أن مهمة المهندس صالح لم تكن تقتصر على نسف الجبال وشق الأودية الصخرية، بل على نسف جبال صاغتها المخيلة الشعبية على مر قرون وأجيال من العزلة والبساطة، وهو يدرك خطورة ماهو مقبل عليه، لهذا يعلن قائلاً فى وضوح:« التغيير سيعصف بنا ياصديقى، سيهزنا هزًا.. يجب أن نستعد له فى كل وقت بحذر» (٩٨).

وحين استرخى فى مكتبه وأغمض عينيه لحظة زاره فى الحلم رجل عجوز يعترض على شق طريق السيح الأحمر، ويدور حوار ينكشف فيه طرفا الصراع الدرامى فى روايتنا:

- هو سيحنا وحدنا أبًا عن أب، وجدًا عن جد. لانريد الطريق..دنس الأغراب الأجانب أرضنا، أخذوا يبولون فى كل مكان فيه يكونون، لاتقبل أحدًا يصدعنا ليل نهار، يبهروننا بأنوارهم الكاشفة...لانوافق...سوف (٩٩).

- سيغير الطريق حياة الناس ..تريدون جعل كل شئ كما هو .. الوقت تغير..لن نسمح لكم بإرجاعنا إلى الوراء.. سنشق الطريق وسط السيح الأحمر. سنشق طرقًا كثيرة وسط سيوح كثيرة، قريبة أو نائية. نحن هنا (١٠٠).

وفى أحد الأيام، وقبل الغروب المتلبدة سماؤه، استقل المهندس صالح وصديقه الملازم يعقوب السيارة الجيب - بدلاً من ضبعى ثنيان والمعلم عبد الرزاق - حتى وصلا إلى المعسكر بالسيح الأحمر حيث تناولا طعام العشاء فى مطعم المعسكر. بعدها، قاما بجولة حول المعسكر خلف الجبال القريبة، فالليلة مقمرة ومع كل منهما مصباح. ولجا مغارة واسعة عميقة بها فتحة علوية ذات حزمة ضوئية هبطت منها أجسام نحيفة شبه سوداء متتابعة..كانوا شعث الرؤوس، لحاهم طويلة، عيونهم بارزة، أبدانهم بيضاء نحيلة، وجوههم نافرة العظام. يرتدون خرقًا بالية تستر أقبالهم وأدبارهم. نظرتهم زائغة، حركاتهم سريعة، أقدامهم كأنها قطع الحجارة، بغتة هبطت من الفتحة، قذفا أغصانا كثيرة من شجر السدر الأخضر المملوء بالخظمظام، انقضوا عليها، تخاطفوها، انتحى كل واحد مكانًا فى محيط الدائرة الضوئية. أخذوا

يلتهمون الخظمظام وأوراق السدر كالبهائم الجائعة. بغتة انتشرت رائحة لحم محروق. عتمت دائرة الضوء.. سقطت أشياء سوداء تراكضوا نحوها. تخاطفوها أخذوا ينهشون ما التقطوا كالسباع البرية الشرسة الجائعة. تقاذفت العظام المسحولة لحمًا. تجمعوا كالطوق ثانية. ماكادوا يهجعون مع نفوسهم السريعة الحركة، إذ سمع صفير ثلاثى طويل. تدافعوا كأنهم منهورون.

وعندما عاد المهندس صالح والملازم يعقوب إلى منزل صالح بالمعسكر أطفأ أنواره ورفعا طرف ستارة النافذة المطلة على خزان الماء حيث صنابير المياه تقطر ليشهدا المغاصيب مرة أخرى وهم يتمرغون كالحمير على الأرض الرطبة ويبللون أياديهم ويمصونها. وقد أثارت هذه المشاهد حماس المهندس صالح فأعلن أنه يجب إنقاذ المغاصيب من مغتصبيهم. وفى ختام حديثه طلب من الملازم يعقوب مساعدته.

ويبدو أن الظُلام أو الغاصبين حاولوا أن يخيفوا المهندس صالح فقتلوا أو اغتصبوا مراسله عبد الله حين كان عائدًا إلى البيت كأن شيئًا حمله عاليًا وهوى به أرضًا، وهى الطريقة نفسها التى مات بها راشد بطل قصة «حكاية من قريتى» وعروس خالد بطل قصة «نهاية جيل» وراشد والد زيانة فى روايتنا. لكن هذا التهديد لم يفت فى عضد المهندس صالح لأن علمه كان يحصنّه. ومع ذلك، فقد كان يرى المغاصيب فى أحلامه. رأى مراسله عبد الله يطالبه بإنقاذه: «نحن لم نمت..أجسامنا شفافة، أمعاؤنا لاتهضم إلاأوراق الشجر.. الوديان والصحارى. مسكننا مأوانا فى كل الفصول» [١٠١].

كما شاهد فى رؤية أخرى نساء مغصوبات . فالمهندس صالح ابن بيئته تترسب فى طبقاته الجيولوجية موروثاتها الشعبية التى تشربها فى طفولته وتتراءى له فى أحلامه وكوابيسه. لكنه فى صحوة متسلح بعلمه. وهكذا، فإننا بتحركنا داخل مستويات الشعور للمهندس صالح متنقلين بين أحلامه ويقظته تتكامل أمامنا أبعاد شخصيته بجذورها الممتدة فى أعماق بيئته بموروثاتها الشعبية، وقمتها المشرئبة نحو علم يقيه مما فى هذه الموروثات من سلبيات.

وهكذا، ما إن هجم المغاصيب ذات ليلة على صنابير المياه حتى أحاط بهم رجال الأمن المختبئون وهم يتحركون ببطء دائرى ويمسكون بشبكة بلاستيكية متينة الحبال، وكانت الحصيلة خمسة من بينهم راشد، اصطحبوهم إلى المستشفى ليكونوا فى رعاية الطبيب أحمد. غير أن العودة إلى الحياة الطبيعية كانت أمرًا مستحيلاً سواء من جانب المغاصيب أو أهلهم. لهذا مات أولاً ثلاثة منهم وتكلم رابع كلمات متفرقات: «زيانة.. جوخة... المعلم عبد الرزاق». هنا تلاقت خيوط حركتى البناء الفنى: التقى المهندس صالح والملازم يعقوب ـ وهما بصحبة راشد ـ بالمعلم عبد الرزاق وخادمه سلوم، وبإرشاد المعلم عبد الرزاق وصلوا إلى حيث تعيش زيانة، لكن زيانة لم تقبل أن تصدق أن أباها لايزال حيًا فأعلنت أنه مات منذ سنين، ودارت بسرعة مهرولة إلى الكرجين موصدة بابه القديم عليها. بعد هذه الصدمة كان من السهل ومن الطبيعى أن نتنبأ بمصير راشد عندما قام الطبيب أحمد بإبلاغ المهندس صالح بموته. وعندما أبلغوا ابنته زيانة بالنبأ صدقتهم هذه المرة وبكته للمرة الثانية فى حياتها.

وهكذا، فإذا كان تخلف راشد هو الذى يتيح الفرصة لأمثال هيكل أن يمارس عليه سحره فيحوله إلى كائن لا هو بالحى ولا هو بالميت، فإن تعلم صالح هو الذى يحول دون أن يمسه ظالم [وهنا معناها ساح] بسوء.

ونحن نتساءل فى نهاية الرواية: هل فشلت محاولة المهندس صالح؟ يمكن القول إنها فشلت على المستوى الفردى عندما انتهت بموت راشد بدلاً من إعادته إلى حياته الطبيعية السابقة مع أهله، لكنه من المؤكد أنها نجحت على المستوى الجماعى؛ لأن المهندس صالح استطاع أن يشق طريق السيح الأحمر بالرغم مما لاقاه من عقبات، وشق طريق معناه تغيير البيئة، وبالتالى تغيير العقليات، وذلك بالقضاء على عزلة أماكن كانت تتيح ـ فى اعتقاد بعض العامة ـ المجال لممارسة من يسمونهم بالظلام أو السحرة لشرورهم على إخوانهم فى البشرية، فشق طريق فى الصخور، يتبعه بالضرورة شق طريق فى العقول والصدور [١٠٢].

ونلاحظ أن هذه النهاية شبيهة بنهاية رواية (الشراع الكبير) لعبد الله الطائي؛ أعني موت الفرد ونجاح الجماعة، بل موته في سبيل الجماعة. فالحب الذي ينشأ بين الفتاة الهندية تشاندرا أو شريفة بعد اعتناقها الإسلام والقائد العماني محمد لم ينته بالهناء والصبيان والبنات، بل إن شريفة لقيت مصرعها وهي تعمل ممرضة في الجيش العماني أثناء المعارك التي دارت بين العمانيين والغزاة البرتغاليين. لكن هذه النهاية المأساوية على المستوى الفردي يقابلها نجاح العمانيين في طرد الغزاة على المستوى الجماعي، وبين المأساة على المستوى الفردي والنجاح على المستوى الجماعي يتم خلق توازن في البناء الروائي يحقق قانون الطبيعة، بموت الفرد وتستمر الجماعة.

وهكذا، يمكن القول إن الرواية العمانية ولدت أنضج وأفضل كمًا وكيفًا بالمقارنة بدول أخرى في ظروف مشابهة، على عكس ماحدث مع القصة القصيرة التي كان إبداعها أنضج كيفًا وأكثر كمًا في دول أخرى كدولة الإمارات العربية المتحدة على سبيل المثال، كما استطاعت أن تضع يدها وهي في أولى مراحلها على خصوصيات يتميز بها المجتمع العماني - وربما الخليجي - بحكم قفزته الحضارية، وموقعه الجغرافي حينا، ومأثوره الشعبي حينًا آخر، مما أضفى عليها نكهة تميزت وتفردت بها.

هوامش:

(١) عبد الحميد أحمد، **توصيفات عامة حول القصة والرواية في دولة الإمارات**، ندوة الأدب في الخليج العربي من ١٠ ـ ١٤ يناير ١٩٨٨، أبو ظبي.

(٢) سعود المظفر، **رجال من جبال الحجر**، ١٩٩٥، ص ٥٨٨.

(٣) نفسه ،ص ١٢.

(٤) نفسه، ص ٢٣.

(٥) نفسه ، ص٢٥.

(٦) سعود المظفر، **إنها تمطر في أبريل**، مسقط، ١٩٩٧، ص٢٠.

(٧) **رجال من جبال الحجر**، ص ٥٩ .

(٨) نفسه، ص٦٣.

(٩) نفسه ، ص ٨٣.

(١٠) نفسه ، ص ١٢٥.

(١١) نفسه، ص ١٤٥.

(١٢) نفسه ،ص ١٤٧.

(١٣) نفسه، ص١٤٠.

(١٤) نفسه ، ص١٩٣.

(١٥) نفسه، ص٢١٣.

(١٦) نفسه، ص ٤٨٤.

(١٧) نفسه ، ص ٥٦٤.

(١٨) نفسه ، ص ٤٤٩.

(١٩) نفسه ، ص ٤١٩.

(٢٠) نفسه ، ص ١١٠.

(٢١) نفسه ، ص ص ١٠٠ ـ ١١١.

(٢٢) نفسه، ص ١٩٥.

(٢٣) نفسه ،ص٢٩٣.

(٢٤) نفسه، ص٦٦.

(٢٥) نفسه ، ص٨٦.

(٢٦) نفسه، ص٥٥٨.

(٢٧) نفسه، ص ٥٨٥.

(٢٨) نفسه ، ص ١٨٢.

(٢٩) نفسه ، ص ٢٢٤.

(٣٠) نفسه ، ص ص٢٥٨ ـ ٢٥٩.

(٣١) نفسه ، ص ٢٧٧.

(٣٢) نفسه، ص ٤٥٤.

(٣٣) نفسه ،ص ٥٠١.

(٣٤) نفسه، ص٥٣٢.

(٣٥) نفسه ، ص٥٥١.

(٣٦) نفسه، ص٥.

(٣٧) نفسه، ص ١١١.

(٣٨) نفسه ، ص ٢١٥.

(٣٩) نفسه ، ص ٣٧٠.

(٤٠) نفسه ، ص ٣٥٩.

(٤١) نفسه ، ص ٣٦٥.

(٤٢) نفسه، ص ٣٨٢.

(٤٣) نفسه ،ص٤٥٨.

(٤٤) نفسه، ص٥٠٠.

(٤٥) نفسه ، ص٤٢٢.

(٤٦) نفسه، ص١٦٤.

(٤٧) نفسه، ص ٢٢٥.

(٤٨) نفسه ، ص ٣٩٨.

(٤٩) نفسه ، ص ٥٨٦.

(٥٠) نفسه ، ص ٩٧.

(٥١) نفسه، ص ١١٧.

(٥٢) نفسه ،ص ١٦٤.

(٥٣) نفسه، ص١٧٧، ٢١٢، ٢٥٠.

(٥٤) نفسه ، ص٢٣٦.

(٥٥) نفسه، ص٦٠٢.

(٥٦) نفسه، ص٥٨٣.

(٥٧) عبد الله محمد الطائى، **الشراع الكبير**، سلطنة عمان، روى، ١٩٨١ ،ص ٥٦.

(٥٨)المرجع السابق ، ص ٢.

(٥٩) سعود بن المظفر، **رمال وجليد**، مسقط، مطبعة الألوان، ص ٧١ .

(٦٠) السيدة سالمة بنت السيد سعيد بن سلطان، **مذكرات أميرة عربية**، ترجمة عبد المجيد حسيب القيسى ، سلطنة عمان، وزارة التراث القومى والثقافة، ١٩٨٣ ، ص ٢١٩ ، ٢٢٠.

(٦١) المرجع نفسه ، ص ١٢٨.

(٦٢) سعود بن سعد المظفر، **رمال وجليد**، ص ١٣٥.

(٦٣)سيف بن سعيد السعدى، **جراح السنين**، المطابع العالمية، روى، سلطنة عمان، ١٩٨٨ ، ص ص ٨٤ ـ٨٥.

(٦٤) بدرية الشحى، للوج وربيع، مجلة **النهضة**، مسقط، العدد ٣٥٣، ٣ سبتمبر ١٩٨٧ ، ص٣٤.

(٦٥)سعود بن سعد المظفر، ١٩٨٦ ، **خدمات الإعلان السريع**، ١٩٩٣ ،ص ١٦.

(٦٦) نفسه، ص ص١٧ ـ ١٨.

(٦٧) نفسه، ص ٢٠.

(٦٨) نفسه ، ص ص ٢٠ ـ ٢١.

(٦٩) نفسه ، ص ٢٧.

(٧٠) نفسه ، ص ١٤.

(٧١) نفسه ، ص ص٥٥ ـ ٥٨.

(٧٢) نفسه، ص ٤٨.

(٧٣) نفسه ،ص ٧١.

(٧٤) نفسه، ص٧٤.

(٧٥) نفسه ، ص ٩٦.

(٧٦) نفسه، ص ١٠١.

(٧٧) نفسه، ص ١٢٢.

(٧٨) نفسه، ص ١٥٠.

(٧٩) نفسه ، ص ص ١٤٨ ـ ١٤٩.

(٨٠) عبد الحميد أحمد، **البيداء**، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، ١٩٧٨ ، ص ١١.

(٨١) رجال من جبال الحجر، صفحات ٢٣٢ و ٢٣٥.

(٨٢) المرجع السابق، ص٤٦٧.

(٨٣) نفسه، ص٢٤٠.

(٨٤) نفسه، صفحات ٤٧٧ ـ ٤٧٨.

(٨٥) نفسه، ص٤٨٧.

(٨٦) نفسه، ص٤٨٨.

(٨٧) نفسه، ص٥٨٩.

(٨٨) نفسه، صفحات ٥٣ ـ ٥٤.

(٨٩) نفسه، ص٨٥.

(٩٠) نفسه، ص٥٦٨.

(٩١) نفسه، ص١٧٥.

(٩٢) نفسه، صفحات ١٨١ ـ ١٨٢.

(٩٣) نفسه، ص٣٤٥

(٩٤) سعود بن سعد المظفر، **المعلم عبدالرزاق**، مطابع النهضة، سلطنة عمان ١٩٨٩ ـ ١٩٩٠، ص١٦١.

(٩٥) انظر على سبيل المثال: يوسف الشاروني، **قصص من التراث العماني**، مسقط، سلطنة عمان، وكالة مجان، ١٩٨٧، قصة العروس المسحورة، صفحات ٨١ ـ ٨٢.

(٩٦) نور الدين السالمي، **تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان**، سلطنة عمان، وزارة التراث القومي والثقافة، ١٩٨١، جـ٢، صفحات ١٠٤ ـ ١٠٨.

(٩٧) سعود بن سعد المظفر، **المعلم عبد الرزاق**، ص٦٢.

(٩٨) نفسه، ص٩١.

(٩٩) نفسه، ص٩٤.

(١٠٠) انفسه، ص٩٥.

(١٠١) نفسه، ص١٢٠.

(١٠٢) يوسف الشاروني، **في الأدب العماني الحديث**، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ، ١٩٩٠، ص١١٥.



ملامح من أدب السيرة الذاتية في تونس

حسونة المصباحي*

يجمع مؤرخو الأدب على أن فن السيرة الذاتية ولد ونما فى أوروبا، وفى أحضان الثقافة الغربية بصفة عامة. وقد عبّر الإنجليزى إداورد ستيوارت باتاس (E. Stuart Bates) عن هذا الحال قائلا:

إذا ما غضضنا الطرف عن بعض الحالات الشاذة فى هذا الصقع أو ذاك، قلنا إن السيرة الذاتية إنما ظهرت أساسا فى أوروبا الغربية، وهى منطقة تأثيرها، وشأنها فى ذلك شأن مرض الزّهرى.

وحسب قاموس «لاروس» (Larousse) الفرنسى، يرتبط ظهور هذا الفن الذى يصفه بـ«الغربى والحديث أساسا» بالحضارات المسيحية، وصعود الفردانية، وبالوعى بالتاريخية فى أوروبا منذ عصر النهضة، وأيضا بانتشار الكتاب ومحو الأمية. وإذا ما نحن تأملنا الثقافة العربية فى مختلف أطوارها فإننا نتبين دون بذل عناء كبير أن النماذج التى يمكن أن تحيل إلى هذا الفن، فن السيرة الذاتية، نادرة ندرة الماء فى صحراء الربع الخالى. ففى القديم مثلا، كان جلّ الشعراء والأدباء يمتنعون عن الخوض فى أى شئ يتصل بحياتهم الشخصية موكلين الأمر لمؤرخى الأدب. فإذا ما اضطروا إلى كسر طوق الامتناع هذا، اكتفوا بالإشارة واللمح الخفيف. حتى أولئك الذين تغنوا بأناهم حد الإفراط أحيانا، مثل أبى الطيب المتنبى، وأبى نواس، لم يتركوا لنا ما يشفى الغليل فى هذا الغرض. وما شذ عن هذه القاعدة إلا نفر قليل. ففى كتابه الشهير (المنقذ من الضلال)، حاول أبو حامد الغزالى أن يرسم لنا صورة عن ذاته، وهو أمر غريب فى عصره وفى العصور السابقة له، وحتى إن كان الهم الأساسى للغزالى من وراء كل هذا لم يتعد الإبلاغ عن التأثيرات المعرفية والروحية التى قادته من «ظلام الشك إلى نور

* قاص وناقد تونسى.

اليقين»، فإنه يمكن اعتبار (المنقذ من الضلال) نموذجا قريبا من فن السيرة الذاتية. وفى كتاب (التعريف بابن خلدون ورحلته شرقا وغربا) روى صاحب «المقدمة» أطوار حياته منذ نشأته فى تونس، وحتى السنوات الأخيرة من حياته لما تولى القضاء فى مصر للمرة الخامسة، واصفا بدقة متناهية أحواله وأحوال عصره المتقلب، راسما صوراً لعلماء وقضاة وملوك وأمراء، ناقلا أحداثا وقعت فى البلدان والمدن التى عاش فيها مثل تونس وفاس والأندلس ومصر ودمشق فكان كتابه الآنف الذكر شهادة نادرة عنه وعن عصره.

لذا يمكن إدراجه ضمن أكثر الآثار التى خلفها العرب القدماء تلاؤما وانسجاما مع مقتضيات فن السيرة الذاتية، وكذا كان الحال مع ابن بطوطة الذى كاد فى رحلته العجيبة التى رواها بضمير المتكلم، بالرغم من أنه كان قد أملاها على آخر، أن يستوفى شروط السيرة الذاتية بمفهومها الغربى الحديث.

فى النصف الأول من هذا القرن، بدأ فن السيرة يعرف نوعا من التطور والانتشار فى العالم العربى، غير أنه ظل مع ذلك فنا منبوذا، مرتابا فى أمره. وكان أولئك الذين درسوا فى جامعات الغرب، وتأثروا بالثقافة الغربية، إن بطريقة مباشرة أو بصفة غير مباشرة، أول من تجاسروا على طرق باب هذا الفن. فقد كتب طه حسين كتاب (الأيام) بعد أن قرأ (اعترافات) جان جاك روسو (J. J. Rousseau) و(ذكريات ما وراء القبر) لشاتو بريان (Chateaubriand) و(لو أن البذرة لم تمت) لأندريه جيد (André Gide) و(ذكريات الطفولة والشباب) لإرنست رنان (E. Renan) وآثاراً أخرى من هذا القبيل. وكذا كان الحال مع عباس محمود العقاد ولطفى السيد وسلامة موسى ويحيى حقى وميخائيل نعيمة وبعض الآخرين، غير أن أىّ واحد من هؤلاء لم يتحقق له لا النجاح ولا الشهرة اللذان تحققا لطه حسين بعد صدور كتاب (الأيام) ربما لأن هذا الأخير كان أكثر منهم صدقا وانسجاما مع فن السيرة الذاتية، خصوصا فى الجزء الأول من كتابه المذكور.

فى النصف الثانى من هذا القرن، ازداد فن السيرة فى العالم العربى توسعا وتطورا وتأثيرا، لكن دون أن يتمكن من الارتقاء إلى المستوى الذى بلغه فى الغرب. مع ذلك، ظهرت فى هذا المجال بعض التجارب التى أثبت أصحابها من خلالها تميزًا لافتا، وقدرة فنية عالية، وجرأة لم يسبق لها مثيل. ولعل (الخبز الحافى) للمغربى «محمد شكرى» و(تلك الرائحة) للمصرى صنع الله إبراهيم و(بيضة النعامة) للمصرى الآخر رؤوف مسعد، هى أنصع مثال على ما ذكرنا.

لم يشذ الأدب التونسى خلال هذا القرن عن المناخ العام الذى طبع الثقافة العربية فى جميع تعابيرها الفنية والأدبية، ولم يشهد فى مجال السيرة الذاتية ما يمكن أن يشد الاهتمام، أو يجذب الانتباه. وكان أبو القاسم الشابى (١٩٠٩ ـ ١٩٣٤) الذى يعتبر رائد التجديد الشعرى فى تونس مطلع هذا القرن، هو أول من تجرأ على الخروج على الأنماط الأدبية الرائجة فى عصره، فكتب ما سماه هو نفسه بـ (يوميات). وبالرغم من أن الشابى لم يكن يجيد لا الفرنسية ولا أية لغة أجنبية، فإنه كان شديد الحرص على الاطلاع على الآثار الغربية فى مجال الأدب عامة، والشعر خاصة. وكان صديقه محمد الحليوى مطلعا اطلاعا جيّدا على الأدب الفرنسى، فكان يساعده على الإلمام بمحتوى هذه الآثار، بل كان يترجم له أحيانا قصائد لشعراء فرنسيين من القرن التاسع عشر تحديدا مثل لامرتين وفيكتور هوجو وألفريد دى موسيه.

ومن المؤكد أن اختياره كتابة (يوميات) جاء نتيجة التأثيرات التى حدثت له عقب اكتشافه نماذج معينة فى الأدب الغربى والتى لابد أن «اليوميات» كانت من ضمنها.

كان الشابى فى الواحدة والعشرين من عمره لما شرع فى كتابة هذه اليوميات. وكان مرض القلب الذى ألم به وهو على عتبة المراهقة قد اشتد عليه حتى بات يائسا، متعبا، مثقلا بالهموم والأوجاع. وبالرغم من أن الفترة التى استغرقتها كتابة هذه اليوميات كانت قصيرة إلى أقصى حد (من ١ جانفى / يناير إلى ٦ فبراير/ شباط ١٩٣٠) فإننا نعثر فيها على تفاصيل رائعة عن حياة الشاعر كما أنها كانت بمثابة رصد دقيق للأوضاع الثقافية والسياسية والاجتماعية فى تونس مطلع الثلاثينيات. وقد ظهر بعد موت الشابى

العديد من المحاولات التى اهتم فيها أصحابها بحياته الشخصية، غير أنى لا أعتقد أن أى واحدة من هذه المحاولات يمكن أن تكون أصدق وأبلغ من تلك اليوميات التى كتبها هو على مدى أسابيع قليلة وهو على أتم اليقين بأنه ذاهب إلى حتفه بأقصى السرعة.

التجربة الحداثية الثانية فى الأدب التونسى بدأت مع «جماعة تحت السور». و«تحت السور» هذا كان مقهى شعبيا فى مربض «باب سويقة» العتيق، ظل خلال الفترة الفاصلة بين عام ١٩٢٩، وعام ١٩٤٣، المكان المفضل لجماعة من الأدباء والشعراء والفنانين البوهيميين الذين تمردوا على العادات والتقاليد، وأشهروا الحرب على جامع الزيتونة، وعلى شيوخه المحافظين المتزمتين، وسخروا من كل شئ حتى من أنفسهم. وبالرغم من أن جلهم كانوا من العصاميين، فإنهم تمكنوا من اكتساب ثقافة أدبية عالية، ومن الإلمام بالتجارب الحداثية فى الأدب الغربى وذلك من خلال اللغة الفرنسية التى كانوا يتقنونها.

إن روح التمرد عادة ما تسلح صاحبها بذلك الحس بفردانيته. وهذا ما حدث من جماعة «تحت السور» الذين أفلحوا بفضل روح التمرد التى تسكنهم من التصدى لقيم مجتمع يغلب عليه الإجماع، وتتحكم فيه العقلية القبلية القديمة. غير أن الثمن الذى دفعوه مقابل هذا التصدى كان باهظا جدا. فقد قضوا جميعهم وهم فى سن مبكرة بسبب الأمراض الخطيرة التى ابتلوا بها جراء الحياة البوهيمية العابثة التى كانوا يعيشونها. أما محمد العريبى الذى كان أكثرهم ثقافة، وأوسعهم اطلاعا،خصوصا على الأدب الغربى، والذى كان يحفظ قصائد بودلير عن ظهر قلب فقد انتحر فى باريس ليلة عيد الميلاد عام ١٩٤٦.

لقد كان من الممكن أن تشكل الحياة الجنونية الصاخبة التى عاشها هؤلاء الجماعة موضوعا مثيرا لسيرة ذاتية روائية، غير أن أحداً منهم لم يتكفل بذلك. والإنتاج الذى تركوه لا يكاد يفى بالحاجة، ولا يعكس بصورة وافية مغامراتهم، واكتشافاتهم، ومعاركهم، وأحلامهم، وأمانيهم.

ومع ذلك، نعثر لدى على الدوعاجى، الذى كان ألمعهم وأشدهم سخرية وفطنة، على ما يمكن أن يخفف عنا وطأة الخيبة.

وإلى جانب عدد لا بأس به من الأغانى والأزجال والمقالات الساخرة، ترك على الدوعاجى (١٩٠٩ ـ ١٩٤٩) مجموعة قصصية صدرت بعد وفاته بسنواته طويلة تحت عنوان (سهرت منه الليالى)، وكتابا صغيرا صدر عقب وفاته أيضا تحت عنوان (جولة بين حانات البحر المتوسط) وفيه وصف رحلة قام بها على ظهر باخرة إلى بعض المدن المتوسطية مثل نيس ومرسيليا ونابولى وأثينا وإسطنبول.

ليس كتاب (جولة بين حانات البحر المتوسط) سيرة ذاتية بالمفهوم الشائع، المتعارف عليه، وإنما هو يكشف إلمام صاحبه بهذا الفن، ومهارته فى استعمال أدواته وأساليبه. ولعل مطلع الكتاب كاف وحده للتدليل على ذلك، حيث يقول على الدوعاجى:

لا أعرف من أين يجب ابتداء الحديث.. بالضبط، وكل ما أعرفه هو أنى عزمت على كتابة هذه الرحلة التى قمنا بها فى صيف ١٩٣٣. بعد العزم أخذت اليوم فى التنفيذ. ولا يكون تنفيذ الأفكار بنفس السهولة التى يعقد بها العزم. وكل العسر متأت من أنى لم أتعود تنظيم أعمالى. ولست منظما فى أفكارى نفسها، فأنا فوضوى منذ خلقت. فقد كان يلذ لى منذ الطفولة أن أبدأ طعامى بالفواكه إذا كانت هناك فواكه على المائدة. ومازلت إلى اليوم أطالع القصيدة مبتديا من خاتمتها بل من إمضاء صاحبها أسفلها. وهذا بلا شك نقص فىّ أعترف به ولكنى لا أود تغييره، بحال، إنما المهم هنا هو عرض صور صادقة لا مبالغة فيها ولا خيال. وعلى ذكر صدق الرواية أعترف أنى سوف لا أحدثكم هنا بما اعتدتموه فى كتب الرحلات من ذكر عجائب المتاحف ونتائج المعامل وأعماق البحار وعجائب الطبيعة وشواهق الجبال وأعماق الكهوف... لأنى سأغفل ذكر كل

ذلك، فأنا أشعر أنى لو عمدت لوصف شئ منه لخلطت فيما أكتبه ما رأيته بما طالعته عن هذه «العجائب» قبل رؤيتها فتأتى رحلة صادقة الكذب وذلك ما أخشى الوقوع فيه. وكذلك سوف لا أصف الشوارع والميادين والحدائق والعمارات. فهى متشابهة فى كل مكان وربما لا أحسن وصفها بقلمى هذا وإن كنت أقدر أن بعض القراء ربما يجد فائدة فى ذلك. ومع ذلك فنفس هذا يجعلنى أتحاشى ذكرها لأن رحلتى إنما كانت للتسلية ولا أطمع من وراء تدوينها إلا تسلية القراء. أما من رام غير ذلك من الفوائد الجمة والحوادث المهمة فأنا أنصح جنابه بمطالعة الجرائد اليومية وشبهها فإن فيها من تقارير جمعية الأمم ما يجعله فيلسوفا مثل نيتشه فى أقل من أربع وعشرين ساعة، أما اختيارى للعنوان: «جولة بين حانات البحر المتوسط» فهو لتقرير حقيقة ما قمنا به فى جولتنا على موانئ هذا البحر الزاهر فإننا لم نر من هذه الموانئ إلا حاناتها ومقاهيها، ولا أحسب الحديث عنها يسئم أحدا أبدا... حتى الذين يختمون لذتهم هذه بـ «أعوذ بالله من الشيطان الرجيم».

بعد انفراط عقد جماعة «تحت السور» انحصر التجديد الأدبى فى نتاج كاتبين يقفان على طرفى نقيض هما: محمود المسعدى المولود عام ١٩١١، والبشير خريف (١٩١٧ - ١٩٨٣).

كان المسعدى الذى تشبع بالتراث القديم، وفتن به، مسكونا منذ البداية بالرغبة فى إحياء اللغة العربية، وبعثها على الصورة التى كانت عليها فى العصور الذهبية. لذا كان دائما وأبدا حريصا على أن تكون لغته قريبة إلى حد كبير من تلك اللغة التى نحتها القدماء من أمثال أبى حيان التوحيدى وابن عربى وابن المقفع والجاحظ وأبى الفرج الإصبهانى وغيرهم من عظماء الناثرين فى العصور الخوالى. وربما لهذا السبب، نشعر ونحن نقرؤه أننا لا نقرأ كاتبا فى عصرنا، وإنما كاتبا من عصر آخر، مضى وانتهى إلى غير رجعة. لا أحداث فى كتابات المسعدى، وإنما أفكار تتصارع، وتتناقض، وتتنفى بعضها بعضا أما الشخصيات فتبدو شاحبة وباهتة أمام فيض لغة لها صليل السيوف وصهيل الخيول فى معارك القبائل القديمة. وبالرغم من أن المسعدى الذى ظل حتى هذه الساعة يعرض عن الإشارة الواضحة إلى سيرته الذاتية، فإننا نجده فى نصّين هما «المسافر» و«السندباد والطهارة» يلمّح إلى طفولته وإلى بعض من فترات حياته عرف خلالها عذاب السؤال عن معنى الوجود والموت والحب: ويذكر عهداً له طويلاً قضاه فى البحث والطلب والجوس. إذ قالوا له:

سل الشرق سر الطمأنينة والحلم. وإذ قام فسار فى طرق الشرق وثناياه فجاب من بلاده اليابس والرطب، وذا الزرع وغير الزرع، والفضاء والصحراء والسهل والحزن والنخل والوادى. ودخل القصور الجنان وفاخر الأمصار ووضاح المدن. فما كان فضاء من قحط ممدود، ولا مسجد صلاة، ولا إبل وسكون منيخ، ولا مقبرة وبياض قبور، إلا سألها سرّ الطمأنينة والحلم. وأطال السؤال وأكثر مدّ اليد وألح وألحف حتى لقد ظن مراراً أنه فاز بالسر والطمأنينة والحلم. ثم إذا هو تقوم له بعد الظن مآذن المساجد نقيّة صاعدة كالنبال، فإذا التوق يقوم وإذا الطريق والجوس تعود....

وإذا ما كان محمود المسعدى قد تأثر إلى جانب تأثره بالتراث العربى الإسلامى القديم بفلاسفة الغرب وكتابه من أمثال نيتشه وشوبنهاور وكامو ودوستويفسكى وإبسن ولوى فارديناند سيلين، فإن البشير خريف يبدو أقرب إلى الأدب الشفوى منه إلى أى شئ آخر، بل ظل الأدب الشفوى مصدره الأساسى حتى النهاية، وذلك بالرغم من التأثيرات الأخرى التى فعلت فيه فعلها مثل «كارمن» ليرو سبير ميريمى و«دون كيخوته» لشيرفانتس و«غادة الكاميليا» لألكسندر دوما الإبن. ولأنه عاش بين فضائين مختلفين، هما فضاء واحات الجريد حيث ولد، والمدينة العتيقة بتونس العاصمة حيث أقام منذ فترة الطفولة، فإن جميع آثار هذا الكاتب الذى عاشر بعضا من جماعة «تحت السور» وفتن بشخصية على الدوعاجى وبأدبه، جاءت عاكسة لأساليب الحياة فى هذين الفضائين فى أطوار تاريخية مختلفة. ففى

روايته الأولى (برق الليل)، روى البشير خريف الأحداث التى عاشتها تونس العاصمة عندما حاصرها الإسبان فى النصف الأول من القرن السادس عشر، وذلك من خلال خادم زنجى يدعى «برق الليل» اختطف وهو صبى من بلاده السينغال وبيع فى سوق النخاسين لأمير من أمراء بنى حفص.

وفى روايته الثانية (الدقلة فى عراجينها)، اهتم بحياة أهل الجريد خلال فترة الاحتلال الفرنسى. وفى (حبك دربانى) وصف أوضاع طالب شاب من طلاب الجامعة الزيتونية وقع فى حب إحدى الغانيات.

أما فى مجموعته القصصية (مشموم الفل)، فقد غاص فى أحياء تونس العتيقة لينقل لنا ما يدور فى أزقتها، وبيوتها الحصينة ومقاهيها وساحاتها وأسواقها. وفى جميع الآثار التى ذكرنا، تحفّظ خريف تحفظا شديدا فى التطرق إلى حياته الشخصية. ولعله لمح إلى ذلك هنا وهناك، لكنه ظل حتى النهاية شغوفا بحياة الآخرين فى حين ظلت حياته الشخصية طى الكتمان تماما مثل ذلك الراوى الشعبى الذى يمتع الناس بحكاياته ثم يمضى مسربلا بالغموض والإلغاز.

بعد حصول البلاد على استقلالها وذلك عام ١٩٥٦، مر الأدب التونسى بفترة قحط وضمور فى النتاج الأدبى نثرا وشعرا. وعلينا أن نناظر نهاية الستينيات لكى ترمى بعض الأحجار فى البحيرة الراكدة. وكان عز الدين المدنى الذى اختلط وهو فى مطلع شبابه بآخر من تبقى من جماعة «تحت السور» وصادق فريد غازى الذى عاد من باريس أواخر الخمسينيات منبهرا بالوجوديين والسورياليين ليموت ميتة مأساوية فى شقته الكائنة بنهج القاهرة فى قلب العاصمة، أول من قدح نار ما سمى فيما بعد ذلك بـ «الطليعة» ضمن مجموعته الشهيرة (خرافات) التى جاءت مشحونة برغبة تجديدية عارمة، وبجرأة على مستوى اللغة والأسلوب والموضوع لم يعرفها الأدب التونسى منذ على الدوعاجى وأصحابه. وإن كانت هذه القصص تبرز فى ظاهرها وكأنها تعكس حياة شريحة اجتماعية معينة (البورجوازية الصغيرة) فإنها تبدو فى آن وكأنها ترسم صورة لكاتبها وهو يجول داخل المدينة مراقبا، متفحصا، حالما، حائرا، مضطربا وسط فوضى الأصوات واللغة والعمران. أما فى نص (الإنسان الصفر) الذى آثار حفيظة رجال الدين حتى إنهم سارعوا بالتدخل لدى أجهزة الرقابة لإيقاف نشره، فإن عز الدين المدنى قطع شوطا أبعد من ذى قبل لتشريح ذاته، وعرض أفكاره وهواجسه وكوابيسه وأحلامه وتقلباته داخل مجتمع يصارع صراعا مريرا من أجل الحفاظ على هويته ومقوماته المهددة بالانقراض والتلاشى. صحيح أن عز الدين المدنى أكثر من استعمال الأقنعة، غير أن هذا لا يمنع من أنه كان أقرب إلى فن السيرة الذاتية من محمود المسعدى ومن البشير خريف ومن كتّاب جيله، وأيضا من جلّ كتاب الجيل اللاحق له.

فى التجارب الروائية والقصصية الجديدة، لا نكاد نعثر إلا على نماذج قليلة فى فن السيرة الذاتية. وفى حين لجأ البعض من كتاب الجيل الجديد إلى تقليد المسعدى بطريقة بليدة ومضحكة، فإن أغلب الأعمال الروائية والقصصية الأخرى بدت كأنها كتبت تحت تأثير القراءات وليس تحت تأثير الواقع الذاتى أو الاجتماعى. لذا لا نعثر فيها إلا على صور باهتة لأصحابها وأيضا للتحولات الاجتماعية والثقافية التى عرفتها البلاد خلال العقود الأخيرة.

المصادر:

١ ـ جورج ماى، **السيرة الذاتية**، ـ تعريب محمد القاضى وعبدالله صولة، بيت الحكمة، قرطاج (تونس) ١٩٩٢.

٢ ـ مـادة Larousse - Dictionnaire Des Littératures Autobiographie.

٣ ـ رشيد الذوادى، **جماعة تحت السور**، الشركة التونسية لفنون الرسم، تونس ١٩٧٥.

٤ ـ على الدوعاجى: **جولة بين حانات البحر المتوسط**، الدار التونسية للنشر، الطبعة الرابعة ١٩٨٣.

٥ ـ محمود المسعدى، **مولد النسيان وتأملات أخرى**، الدار التونسية للنشر، ١٩٧٤.

٦ـ **كتاب الأسئلة**، العدد الثالث ١٩٩٦.

«أفراح القبّة»
أو عندما يراقب ميّت الأحياء*

محمد برادة**

فى فترة متأخرة، ربما كانت بدايات الثمانينيات، وأنا أحلل مع طلبة الدراسات العليا رواية (أفراح القبة)، انتبهت إلى أنها الرواية الوحيدة التى يتناول فيها نجيب محفوظ علاقة المبدع بالتخييل بوصفه جزءا جوهريا من النص يسائل الروائى ويقض مضجعه. فى مجموع رواياته، وباستثناء (الشحاذ) و(ثرثرة فوق النيل) اللتين تتضمنان إشارات إلى علائق التخييل بالواقع، لا نجد أن نص الرواية، عند نجيب محفوظ، يضع نفسه موضع تساؤل. أما فى (أفراح القبة)، فإن البنية العامة تقوم على المفارقات المتولدة من اختلاف وتداخل الواقع مع التخييل، وهو ما يجعلها على مسافة كافية لانبثاق الالتباسات الموحية والغنية بالرموز والتأويلات. أربعة شخوص هم: طارق رمضان، كريم يونس، حليمة الكبش، عباس كرم يونس، يسردون ـ كل من منظوره ـ الأحداث المشتركة التى ترسم فضاء يضم مدير فرقة مسرحية وممثلين ونصا مسرحيا بعنوان «أفراح القبة» كتبه عباس كرم يونس ابن حليمة وكرم مستوحيا ماعاشه، وهو ولد صغير، من قلق وتمزق وهو يراقب سهرات والديه وأصدقائهم الممثلين حول طاولة القمار والشراب والمتعة العابرة، قبل أن تعتقل الشرطة أبويه ليمضيا سنوات فى السجن. ولأن الابن عباس كرم يونس كان قريبا من المسرح مشغوفا بعوالمه، فقد اندفع إلى الكتابة ليكتشف مأزق المبدع الذى يريد أن يستوحى تجربة ساخنة، ملتصقة بجلده وبذاكرته. ونجيب محفوظ يستعير هذه الحكاية المتخيلة ليكتب روايته المضاعفة وكأنه يؤرخ لتجربة كاتب مسرحى مع نصه ومع الممثلين الذين أدوا المسرحية على الخشبة وعاشوا من قبل أحداثها الواقعية.

ليس هنا مجال تحليل مفصل لهذه الرواية الجميلة؛ ولكننى أريد التوقف عند لحظة مميزة، عندما قرر عباس كرم يونس، بعد نجاح مسرحيته الأولى، الاختفاء وإخطار من

* فصل من كتاب مثل صيف لن يتكرر.

** ناقد وروائى، المغرب.

يعرفونه بأنه قد انتحر إذ لم يستطع مقاومة الجفاف الذى صيّره جسدا بلا روح. اعتبره الجميع فى حكم الموتى، ولكنه هو استيقظ من نومه وأحس كأنه نام عصراً كاملاً واستيقظ فى عصر جديد، فأقلع عن الانتحار لأنه استشعر نشوة فريدة وسط الإفلاس والجفاف.

فى الوهلة الأولى وجدت أن حالة عباس كرم يونس تشخص أحد ثلاثة احتمالات لعلاقة السارد بالشخصية الروائية وهى حالة نادرة يشار إليها نظريا أكثر مما نصادفها فى تحققات النص؛ وهى الحالة التى تكون فيها الشخصية الروائية أكثر علما من السارد. وبالفعل، فى (أفراح القبة) تطالعنا هذه الوضعية حيث مؤلف المسرحية المختفى هو أكثر علماً من بقية الساردين الذين اعتبروه منتحرا. إنه كاتب المسرحية يتحول إلى ميت، إلا أنه مستمر فى مراقبة الأحياء وفى مراقبة أحواله وما يعتريه من تناسخ.

فى مرحلة ثانية، وأنا أعيد قراءة الرواية، بدا لى أن تلك الشخصية التى تعلم أكثر من السارد هى أقرب ما تكون إلى شخصية المبدع بصفة عامة، إذا اعتبرناه بمثابة ميت يراقب الأحياء من بعيد، من مسافة تتيح له أن يرى بوضوح ونفاذ، دون مواربة أو مجاملة. ومن، غير الموتى، يستطيع أن يستوعب الأشياء والعلائق والمواقف بحياد واستبصار عميقين؟ محفوفا بالصمت، يقترب الميت الرائى من سديم الواقع الضاج، المتشابك، ليلتقط ما يعيده إلى الحياة ويعيد الحياة إلى مايبدو مبعثرا، منفرطا، بلا دلالة ولا إيحاء. لكل ذلك أعتبر (أفراح القبة) أكثر روايات نجيب محفوظ حداثة لأنها تنبنى على جدلية متشابكة تتنافى داخلها العناصر ثم تلتحم من جديد، وتعود إلى التفرع والانفتاح لتلغى الحدود بين الواقعى والمتخيل، بين الموت والحياة.

كان فى نيتى أن أجعل هذه الملاحظات مدخلا لحوار أجريته مع نجيب محفوظ سنة ١٩٨٩، بطلب من مجلة «دراسات فلسطينية» التى تصدر فى باريس. لكن الروائى الكبير كان متعبا، مرهقًا، من كثرة المواعيد والمقابلات الصحفية والتلفزيونية، بعد فوزه بجائزة نوبل. لذلك، اكتفيت بأسئلة ذات طابع عام، تنحو صوب تقديم عناصر قراءة تركيبية لأعماله الروائية.

عندما وصلت إلى القاهرة، فى نهاية يناير ١٩٨٩ كانت الشمس الشتوية التى أحبها فى انتظارى متألقة فى عز الشتاء ترسل أشعة تتلألأ على صفحة النيل الذى استعاد منسوب مياهه بعد نضوب عابر. من البرد القارس والأمطار المتواصلة فى الرباط وباريس، إلى مهرجان الشمس الدافئة فى القاهرة. نقلة مريحة مغرية بالحركة وملاحقة نشاطات المعرض الدولى الحادى والعشرين للكتاب، والتقاء الأصدقاء والاستسلام لليل القاهرة.

فى انتظار الموعد الذى ضربه لى نجيب محفوظ لإنجاز الحديث، كنت أستحضر المرة الأولى التى رأيته فيها داخل الحافلة رقم ٦ التى تربط ما بين العتبة والعجوزة. كنت فى السنة الأولى بكلية الآداب، وقد بدأت أقرأ رواياته بعد أن كتب طه حسين مقالة يشيد فيها بموهبته وقدرته على الوصف واستنطاق النفوس. كنت ألمحه فى الحافلة وأميزه بالشامة المستكنة تحت الفتحة اليسرى لأنفه. كان يضع نظارة غامقة، وفى بعض الأحيان ألمحه وهو يتحدث مبتسما مع أحد الركاب الذى تعرف عليه. لم أكن أجرؤ على أن أكلمه عندما كنت أصادفه فى الحافلة، واقتصرت على متابعة أخباره فى الصحافة وقراءة قصصه ورواياته وما يكتب عنه. وعندما عدت إلى المغرب صيف ١٩٦٠، ظللت أتتبع ما يكتبه وأنتظر، بشوق، ما ستبدعه مخيلته لالتقاط بعض خيوط النسيج الآخذ بالتشابك والانبهام. كانت فترة الستينيات مشرعة على الأسئلة المختلفة، وكانت الأجوبة متعددة تلامس الاكتظاظ وتتصف بالوثوقية والحسم. وعلى كثرة ما كنت أقرأه آنذاك من أدبيات سياسية وإيديولوجية، فإن القصائد والقصص والروايات هى التى كانت تمنحنى جرعات من الهواء المنعش وتتيح التسرب إلى منطقة الحميمية حيث أتهجى بعض ملامح النصوص الغائبة والمسكوت عنها. لم يكن سياق الفورة والصعود، يحجب ظلال الخشية والقلق على المستقبل. وحينما قرأت (اللص والكلاب) وجدت أن نجيب محفوظ بدأ يخرج قرون الاستشعار وينبه إلى تحول عميق فى بنية المجتمع المصرى. لعل هذه الدلالة التى سأشير إليها لم تكن واضحة تماما فى ذهنه وهو يكتب (اللص والكلاب) ولكن عناصر كثيرة تبرز

القول بوجود ذلك الاستبصار العميق فى نص قصير، محبوك، تتميز لغته بكثافة شعرية. كنت فى آخر سنة لى بالجامعة، وتابعت، فى الصحافة الأنباء المثيرة للص ذكى اسمه محمد أمين محمود سليمان لقبته الصحافة «السّفاح» وحظِى بشعبية واسعة لأنه كان يهاجم بيوت وفيلات الأغنياء ثم يعرج على بعض الفقراء ليمنحهم بعض ما سرق. كنا فى شهر أبريل من سنة ١٩٦٠، نتابع فتوحات «السفاح» بمثل الشغف الذى قد نتابع به مسلسلا تلفزيونيا ناجحا، اليوم. أذكر أن خادمتنا الظريفة أم فتحية كانت مستثارة، فرحة وهى تنقل إلينا أصداء ما يتداوله الناس فى حيّها عن اللص الذى دوخ الشرطة وأنعش الأوهام فى مخيلة المواطنين الغلابة. وكانت تقول لنا أثناء حكيها: «ياريت السفاح يزورنى الليلة دى. دا يبقى يوم الهنا». وفى بعض الأساطير الشعبية المصرية، شخصيات تلتقى مع السفاح، من أمثال البطل أدهم الشرقاوى الذى اقترنت مآثره بمهاجمة الأثرياء لصالح الفقراء. لكننى وأنا أدرس (اللص والكلاب) فى الكلية، منذ سنة ١٩٦١، بدأت أتعرف ملامح أخرى لهذه الرواية التى يمكن اعتبارها مرثية انتقادية للوهم الرومانسى العربى المتعاظم منذ إنشاء الدولة المستمدة لشرعيتها من المرحلة الوطنية وقيمها المناهضة للاستعمار.

كان سعيد مهران، فى (اللص والكلاب) هو الصوت الذى ينعى حلم الوفاق بين الشعب ودولته الوطنية:

> إن من يقتلنى إنما يقتل الملايين، أنا الحلم والأمل وفدية الجبناء وأنا المثل والعزاء والدمع الذى يفضح صاحبه.

هذا قول سعيد مهران، لكنه لم يكن يدرك حتمية ذلك الوأد الناتج عن لحظة تبنين سياسى اجتماعى هى بمثابة قطيعة مع ماسبق: الدولة توسع أسسها البيروقراطية والاجتماعية لتستجيب إلى مطمح حيوى يعانق الأبعاد القومية، وهى بحاجة إلى مثقفين يساندونها. رؤوف علوان، ثورى الأمس يتحول إلى «كلمانجى» يبرر ما تفرضه واقعية السياسة حتى وهو يعلم أن مثقفين ومناضلين آخرين قد زجّ بهم فى السجون. عن أية عدالة يتكلم سعيد مهران؟ صوته المفرد غدا معزولا وسط ضوضاء الماكينات الجهنمية التى تعلى صرح الدولة القومية القوية. وهو لاتزال له شجاعة التذكير بقيم أصيلة «نقية»، دون أن يدرك بأن صوته، مهما أذكى حماس الغلابة، فإنه لن يقنع أحدا بالتصدى للانتهاكات والمظالم المرافقة لتشييد البنيان الجديد. هكذا، ظل صوت سعيد مهران غريبا غربة الرومانسية الثورية فى أزمنة مقتضيات الواقعية. لن يهم، بعد ذلك، أن يقتل اللص نفسه كما حدث فى الواقع، أو أن يستسلم بلا مبالاة للشرطة كما فعل سعيد مهران؛ لأن الفضاء كان قد امتلأ بأجهزة وتنظيمات ومؤسسات تشخص وهم البنيان الجديد القوى حسب ما تردده الخطابات المرافقة. وسيستمر هذا الوهم إلى يونيو ١٩٦٧، لكن لا أظن أن أحدا تذكر، عندئذ، سعيد مهران، ذلك الميت الذى نذر نفسه لمراقبة الأحياء، عندما رفع صوته منبها إلى الخلل الموجود فى الأسس التى كانت تسند البنيان.

منذ عودتى إلى المغرب سنة ١٩٦٠ وإلى بداية الثمانينيات، ظللت حريصا على قراءة ما يكتبه نجيب محفوظ من قصص وروايات، لأن علاقة تواطؤ كانت قد انتسجت بينى كقارئ وبينه كمبدع. وكان هو، عبر تراكم الأحداث والخيبات وانبهام الآفاق، يجد دوما طريقه لابتداع فسحات للكتابة التى تلملم أصداء ما تعيشه مصر ليشخصه فى متخيل متنوع الأشكال أكثر فأكثر. ورغم ماكان قد وُجِّه إليه من نقد، فى الخمسينيات، على أنه ذو رؤية لا تعلو على تطلعات البورجوازية الصغيرة المتذبذبة، فقد كنت أجد فى نصوصه تحريضا على توسيع الأسئلة الجديدة المنبثقة من صلب المعيش، التى استطاع هو أن يمد لها جسورا نحو التشخيص الرمزى، فأخرجها من منطقة الهلوسة والإسقاطات إلى مجال المتخيل الفنى الذى يثرى المتخيل الجماعى الموروث. ولعل نقطة انطلاقه المجددة هى محاولة إجابته من خلال نصوص روائية عن تساؤلات بطله فى الثلاثية كمال عبد الجواد:

> هل ثمة حقيقى وغير حقيقى؟ ماعلاقة الواقع بما فى رؤوسنا؟ ماقيمة التاريخ؟ ما العلاقة بين عايدة المعبودة وعايدة الحبلى؟ أنا نفسى ما أنا؟...

فى الرباط، كانت رواياته تخفف من وحشتى وتذكى شوقى إلى مصر الساكنة فى الأحشاء. كنت أنهمك فى قراءة (السمان والخريف)، (ثرثرة فوق النيل)، (ميرامار)، (الكرنك)، (الحب تحت المطر)، (تحت المظلة)، (حكايات حارتنا)، (ملحمة الحرافيش).. ومن خلالها أعوّد النفس على معايشة انجلاء الأوهام والارتياب فيما يقدم لنا على أنه حقيقة وتاريخ. وعندما التقيته فى ١٩٨٩، أشرت إلى هذا التحول الذى حققته الروايات السالفة الذكر باتجاه التغلغل فى ما وراء الأمور، فأجابنى:

لاواحدة من رواياتى تخلو من تطلع إلى ماوراء الواقع. يتبين لى عندما أريد أن أكون قارئا لرواياتى، أو بالأحرى من خلال التذكر (لأننى لاأعود إلى قراءتها) أننى كنت موزعا بين اهتمامين: اهتمام قوى بالواقع، وتساؤل لاستجلاء القوى الكامنة وراء الواقع...

ضرب لى موعدا بمقهى «على بابا» فى السابعة والنصف صباحا حيث تعود أن يتناول قهوته ويقرأ الصحف. استقبلنى مبتسما، مرحّبا، وكانت علامات التعب بادية على وجهه وسمعه قد ضعف عما كان عليه عندما قابلته سنة ١٩٧٣ بمقهى «جروبى» سليمان باشا. كان يستوضحنى باستمرار وهو يضع يده على أذنه، ولأن الأسئلة كانت طويلة ومشتملة على ملاحظات تحليلية، فإن الوقت لم يتسع لاستيفائها وهو لا يستطيع أن يخرج عن ترتيبه لمواعيده وأوقاته؛ ولذلك أعطانى موعدا آخر، بعد يومين، فى الساعة والمكان نفسيهما. كانت إجابته ترتكز على ما يعتبره أساساً، وعندما يجد أن السؤال والملاحظات تقترب من مقصده يقول لى بأنه موافق على ما قلت لأنه يتضمن الإجابة. كان متواضعا، ودودا، ولم يبد لى أن الشهرة العالمية التى حملتها له جائزة نوبل، قد غيّرته.

غير أن شيئا ما فى شخصية نجيب محفوظ يستوقفنى ويثير فضولى باستمرار، لاأعرف كيف أعبر عنه، ولكنه يبدأ من النصوص الروائية ليؤول إلى الحياة الخاصة التى حرص، دوما، على أن يضعها فى منطقة الظل والتكتم. حق طبيعى ومبرراته مقنعة فى مجتمع له صحافة شهيتها متفتحة لنهش النجوم والفنانين، إلا أن الصورة «العمومية» لشخصية نجيب محفوظ تبدو مسرفة فى التعقل والرصانة، وهو ما أعتبره متعارضا مع ما أجده فى بعض صفحاته من تدفق ولوعة، من اشتعال وتنز، خاصة عندما يتعلق الأمر بالمرأة والطرب والأنس. ومهما أحسست بأن هناك ميلا، فى كتابته، إلى الموازنة بين نزوات الجسد وتصوف الروح واكتناه أعماق الناس وسلوكاتهم، فإن تلك الصفحات تشى بشراهة غير عادية تجاه الحياة ومفاتنها تمتح، فيما يخيل إلى، من روح مغامر كابد التجربة وتورط فى لهيبها ولم يقتصر على نقل الأصداء. من ثم أُحس أن التيمات الملحاحة المبثوثة فى روايات نجيب محفوظ إنما هى تؤشر على «جرح سرى»، لا تكشفه سيرة حياته ولاصورته عند الناس، لكنه جرح حاضر مؤثر يضفى تلك الغلالة المزدوجة من شهوة الحياة العارمة ومن الحزن الدفين. تأكد لدى هذا الانطباع وأنا أشاهد فيلما بثته التلفزة الفرنسية عن حياة نجيب محفوظ فى الشهر الثامن سنة ١٩٩٦. فى مشهد جميل ومفاجئ، نراه يعزف على آلة القانون وهو ممتلئ شبابا وحيوية، ثم نراه، وقد تقدم به العمر، يحكى عن عالمه الروائى من خلال: الحارة، الفتوة، العوالم اللائى كن يملأن حياة الناس فرحا وطربا، ثم النيل و«شلة» أصدقائه التى اشتهرت باسم الحرافيش، عالم جميل يجمع بين ثنائيات تطمح إلى التكامل: الفتوة والعوالم ترمز إلى غريزة العنف والعراك فى مقابل المتعة والجرى وراء لحظات اللذة؛ والحارة والنيل: فضاء مغلق مكتف بذاته، ونهر مسافر عبر سيولته وانفتاحه على الخارج. أما الحرافيش وطقوس لقاءاتهم الأسبوعية فكأنهم يشخصون الصعاليك الذين رفضوا الرضوخ لمقاييس المجتمع الكابحة. إن شلة الحرافيش ترمز لرغبة قائمة عند الكثيرين تريد أن تنفلت من قبضة الرتابة والمواضعات الاجتماعية وهى رغبة أن نوجد داخل المجتمع وخارجه لنحقق ذلك التوازن الأثير لدى نجيب محفوظ كما عبر عنه فى إحدى رواياته: «..و هو أن الإنسان يجب أن يعشق الدنيا وأن يتحرر من عبوديتها فى آن»، لكن هيهات؟ كيف السبيل إلى التحرر من «عبودية» الدنيا ومن غواياتها، خاصة عندما نريد أن نحيا، لا أن نكتفى بالوجود المألوف، الرتيب؟ عندما نحاذى تخوم المستحيل وننجذب إلى مملكة الموت؟

كل مرة أسافر فيها إلى مصر يكون جزء من زادى هو ما اختزنته الذاكرة من متخيل أدبى لمبدعين مصريين، وفى طليعتهم نجيب محفوظ الذى بقدر ما يمتح من المتخيل الجماعى بقدر ما يجترح انفتاحات على متخيل ذاكرته الفردية الراصدة للرومانيسك المتناسل بوفرة فى حارات القاهرة والإسكندرية وشوارعهما وعماراتهما وعبر أحاديث الناس الحكائين بالطبيعة، إلا أن النصوص الثلاثة التى أستحضرها أكثر هى (الشحاذ) إلى جانب (أفراح القبة) ، و (اللص والكلاب). ويخيل إلى أن هناك خيطا رفيعا يربط بين هذه الروايات الثلاث ليجعلها تلتقى عند ذلك الجرح السرى اللامرئى الذى يتنزى مراوحا بين الاندفاعة الهوجاء والشجن المستسلم المتكفئ إلى هدأة الموت لمراقبة الحياة.

فى (الشحاذ) ينتصب المحامى عمر الحمزاوى ليرج البنيان الذى كان يبدو متماسكا (أسرة، أولاد، نضال فى أحد أحزاب اليسار) ويطوح بنا إلى منطقة الشكوك وفوضى القلب المداهمة. كل ماكان يعيشه ضمن أسيجة ومواضعات وقيم، اهتز فجأة أمام مرض العبثية الذى تسلل، خلسة، إلى كيانه وروحه. حار الأطباء لأن جسمه يبدو سليما ولكنه هو يحس بدودة القلق واللاجدوى متغلغلة إلى أعماقه. ثم يريد أن يجرب كل شئ خارج اللياقة والمواضعات وتعاقد الزواج. إنه يجرى وراء حالة قصوى من الإباحية والجنس واللذة عله يكشف عن أصل هذا الداء الغريب. مغامرات الليل يبددها نور الصباح وانفصاله عن العالم مقيم لايبرح وهو يردد مع المغنية: «إن تكن تريدنى حقا فلم هجرتنى ؟!» ، كأنه غدا ميتا وسط الأحياء. وحتى عندما يلتقى بصديقه عثمان خليل المناضل اليسارى الذى خرج من السجن بعد سنوات طويلة، لايستطيع أن يستعيد معه نفسه ولاحميميته. هو معجب بصلابة صديقه المناضل الذى لم تضعف عقيدته ولا إيمانه بالمستقبل، غير أنه هو، عمر الحمزاوى، يظل منسوفا من الداخل، جسما بلا نوابض ولا رغائب، إنه شحاذ ميت بين الأحياء ولكنه يتمنى الموت الذى قد يعيد له شهوة الحياة والقدرة على الانتماء إلى الدنيا.

ليست قيمة (الشحاذ) فيما تحويه من مناقشات وجدالات حول تفوق العلم على الفن فى عصر صعود التكنولوجيا، فهذا موضوع مألوف، متداول، وإنما تتمثل قيمتها فى أنها تنقل إلى المتخيل العربى ذلك التقابل بين النهيلية بوصفها نموذجاً للعيش الذى لايتطلع إلى أفق للتعالى، العقيدة الإيديولوجية الطامحة إلى تغيير المجتمع والعالم. لم يعد الزمن متصاعدا، ممتلئا، إيجابيا كما بشّرت به خطابات النهضة والإصلاح، لأن المواطن فى الستينيات يكتشف أنه لايساوى شيئا فى حساب أجهزة الدولة الوطنية القامعة، ومن ثم لا يستطيع أن يكون هو نفسه بل هو مرغم على المخاتلة والسكوت ووأد الضمير والوعى. ثم إن الخطاب المسرف فى الامتلاء، المكتظ بالأجوبة الجاهزة هو دائما على حساب خطاب النفس ورغائبها المكبوتة. هل قدر الإنسان العربى أن يعيش منقوصا، ومحتقراً، مسحوقا تحت الوصايا والمحرمات ؟

فى (الشحاذ) ، وروايات أخرى لنجيب محفوظ، ينضاف إلى الأبعاد الاجتماعية، قلق الكينونة ورحلة الذات إلى أغوار جحيمها والتمرد على العقل الضابط، المبرر. وهذا الانجذاب إلى حالات قصوى، خاصة فى (الشحاذ) هو مايمزج صور المجتمع وتجلياته وسلوكاته بأفق المتخيل ليعدل ويوسع من أرجاء المتخيل الاجتماعى الموروث. ونجيب محفوظ لايتقهقر عندما يتعلق الأمر بمثل هذه القضايا التى تكمن فى اللاوعى المجتمعى وتحتاج إلى خلخلة، مثلما فى (أولاد حارتنا)، ولكنه دائما يتوقع تجديدا للأخلاق من وراء الرؤية الإبداعية الجريئة، على نحو ما قال لى:

> ... قد يبدو الفن، أحيانا، وكأنه يسعى إلى هدم الأخلاق، لكننا إذا أمعنا النظر، سنجد أنه يتضمن دعوة إلى أخلاق جديدة متصلة باحتياجات المجتمع. هناك، مثلا، شعر أبى نواس الذى يوصف عادة بالإباحية؛ إلا أنه فى حقيقة الأمر دعوة إلى أخلاق جديدة تتمثل فى المطالبة بالحرية والتخلص من المحرمات.

آخر مرة التقيت فيها نجيب محفوظ يوم ١٠ أكتوبر ١٩٩٥ بمقهى على ظهر باخرة صغيرة ترسو على ضفة النيل. كان الاقتراح من الصديق جمال الغيطانى الذى أصبح

هو ويوسف القعيد «وشلة» صغيرة من أصدقاء الكاتب، هم صلة الوصل بين نجيب محفوظ والعالم الخارجي، بعد تعرضه لمحاولة الاغتيال. ذلك المساء، فى تلك «العوامة»، كان هناك بعض رجال الأمن الساهرين على حمايته يجلسون فى أحد الأركان، وكان نجيب محفوظ محفوفا بثلاثة من جلسائه يبتسم عند استقبالنا. حركاته أبطأ مما أعرف وعنقه مائل إلى أمام قليلا، وصوت الغيطانى جد عال وهو يقدمنا.

ولم يكن الحديث منتظما معه؛ لأن «ترجمة» كل ما يدور إلى صوت مرتفع تقتضى جهدا كبيرا. وحسب طقوس الجلسة، فقد بدأت بتلخيص أهم الأخبار والأحداث والنشاطات الثقافية بتناوب بين الصديقين القعيد والغيطانى، وكان نجيب محفوظ يصيخ السمع واضعا يده على أذنه وقد يستفسر أو يعلق باقتضاب. وشيئا فشيئا استعاد سرعة بديهته وقدرته على السخرية والنكتة. كان هناك خبر يتعلق بالانتخابات التشريعية وبالصراعات حول الدوائر والأحزاب وأسماء بعض الشخصيات، وفجأة سأل محفوظ: «ماقلتوليش السيدة فيروز حاتترشح فى أى دائرة؟» وفى غمرة ضحكنا لعلعت ضحكته المعهودة. ثم تنغلق أساريره وهو يستمع فيبدو وجهه متدثرا بمرارة لا تخطئها العين. لكن خفة دمه، ذلك المساء، أنستنى وضعيته النفسية والفيزيقية الصعبة، فقد كان فى كامل قواه العقلية، ذكيًا، لماحا، مع تعليقات ساخرة وهزلية تذكرك بمجالس العوامة فى (ثرثرة فوق النيل). كان أحد الحاضرين يخبره بظاهرة الرسائل الكثيرة التى يرسلها المواطنون يوميا إلى مسجد جمال عبد الناصر. سأله نجيب محفوظ: هل اطلع أحد على محتواها؟ أجاب المتحدث بأنه لايعرف، فأضاف الكاتب: يمكن أن الرسائل التى يبعثونها إلى المسجد هى من أجل أن يشتكوا منه ومن مظالمه إذ لم يكن ممكنا أن يفعلوا ذلك فى حياته!

وبين الضحك والجد، اغتنمت الفرصة لأقول له، من خلال صوت الغيطانى، بأن القراء فى المغرب حرموا من قراءة (أصداء السيرة الذاتية) التى نشرت مسلسلة فى «الأهرام» وإننى أتمنى أن يسمح بنشرها فى كتاب. واعتذر بأن النص نشر «ملخبطاً» لأن ضعف بصره، بعد محاولة الاغتيال، لم يسمح له بأن يراجع ما كتب واغتنم الغيطانى الفرصة ليقترح أن يتولى هو وشخص آخر ضبط النص ونشره فى «أخبار الأدب» التى تصل بانتظام إلى المغرب. ووافق نجيب محفوظ على أن يكون النشر فى حلقتين لا فى حلقة واحدة.

أزف موعد تناول الدواء والحقن، فاستأذنا من كاتبنا الكبير الذى وافق على أن نأخذ معه صورا للذكرى. كان ودودا، متحملا لهذا المصير الذى اضطره إلى أن يتخلى عن تنظيم أوقاته بحرية وحال بينه وبين الكتابة والقراءة. خمنت، رغم كل شئ مايستشعره من مرارة وهو يواجه هذه النهاية التى حرمته من مواصلة حياته ببساطة وألفة قريبا من الناس الذين أحبهم واستوحى قصصهم وأحلامهم. عاد ذلك الجرح السرى يستوقفنى وأنا أودعه: ترى هل هو الذى يمده بالشجاعة ليواصل الرحلة رغم شروطها غير المريحة؟

دائما يدهشنى ذلك الامتداد لروايات نجيب محفوظ فى شوارع القاهرة. أذكر، بعد ما التقيته فى سنة ١٩٨٩، أننى ركبت «تاكسى» من ميدان التحرير. وعند مسجد عمر مكرم استوقفنا رجل يقود أعمى ومعهما شاب يرتدى جلابية ونظراته زائغة. جلسوا فى المقعد الخلفى واستمر الحديث بينهم. فهمنا أن الأعمى هو إمام مسجد عمر مكرم وقد «اعتقل» الشاب الذى سرق نجفة المسجد وكان يقنعه بأن يرجع النجفة لأنه لا يجوز أن يعتدى على ماهو فى ملك بيت الله. كان الأعمى والرجل يتناوبان الكلام والشاب يعتذر ويعلن أنه سيتوب عن السرقة، ولولا الحاجة لما فعلها. عندما نزلوا، أخذ سائق التاكسى يضحك وهو يعلق:

ـ أما حكاية يابيه..لو هو سرق بيوت الأغنياء على شان يزود المسجد بالنجفة، كان ربنا غفر له، إنما يسرق بيت الله دا مش معقول. أخلاق الناس بازت عدم المؤاخذة...

قلت فى نفسى: هذا لص يفتقر إلى وعى سعيد مهران. أو لعله لا يزال فى أول الطريق؛ ولذلك استسلم لتأثير «الشيخ الجنيدى». لكن ليس من المطلوب أن تحاكى شخوص الرواية الواقع، بل الأهم هو أن تصبح هى ذاتها واقعا يحيا فى عقول الناس وقلوبهم، كما قال أحد النقاد. ومن هذا المنظار، سيغدو امتداد شخصيات نجيب محفوظ وفضاءاته

تشييدا لواقع آخر مغاير لما هو قائم، لكنه مسعف على فهمه ومدّه بالحياة.

عند نهاية عام ١٩٩٦ ، كنت فى زيارة للقاهرة وشاهدت فى متحف الفن الحديث بدار الأوبرا لوحات البينالى، ومن بينها لوحة لرسامين مصريين أحدهما هو عادل السيوى وآخر لا أتذكر اسمه. أثارنى فى اللوحة عنوانها: «فرح بلا ذاكرة» ، وكانت عبارة عن كولاج من أحجار ورخام وكلمات ورسوم صغيرة. كانت اللوحة كبيرة تأسر النظر وتقوده إلى ما يشبه المتاهة، إلا أن «المادة» ذات حضور كاسح. عندما رجعت إلى الفندق سجلت فى دفتر اليوميات: «هل يمكن أن نتصور القاهرة من غير أغانى أم كلثوم، وعبد المطلب ومحمد عبدالوهاب ومرتّلى القرآن وروايات نجيب محفوظ، وكل ما يشخص تلك الكآبة المحببة التى تضفى طابعا خاصا على الفضاءات المتقاطعة والأزقة والحوارى المعتمة؟ لا أستطيع أن أتصور «فرحا بلا ذاكرة» كما يقترح الرسامان المصريان، لا بالنسبة إلى المكان ولا بالنسبة إلى الإنسان. ولولا تلك الذاكرة المتناسلة المرسومة على الأمكنة والجدران لما استطاعت القاهرة أن تستمر وأن تقاوم التدهور من خلال زخم ذاكرتها الزاهية ليتضاءل الحزن ويتألق الفرح عبر طوبوية التذكر وتجميل الماضى..أما الإنسان ففرحه ينبع من أكثر من ذاكرة. لايكفى المتخيل الجماعى ومحكياته ولا المتخيل الفردى واستيهاماته، بل هناك تلك الذاكرة المغايرة التى تنسجها نصوص الشعر والتخييل. لذلك، لا أفصل روايات نجيب محفوظ عن تلك «الذاكرة المضافة» التى ترافق إقامتى وزياراتى لمصر. وهى ذاكرة من نوع خاص، هى ذاكرة الفرح بعينه؛ لأنها لا تستنسخ القائم المتداول فى المرددات والموروثات. إنها مهما إستمدت عناصرها من الواقع، تتزيا بالترميز وتؤثر على ذاكرة تخييلية أخرى من خلالها يمكن أن نفكر فيما يبدو شتاتا متعثرا أو ذاكرة محنطة منغلقة على رصيدها..للفرح شوق إلى الجدة واستكشاف ما هو مجهول من الحياة. والعمل الفنى أيضا لايتوخى عبادة الذاكرة وماضيها، بل يريد أن يجعل منها مجالاً حيويًا، ديناميا، يتغذى بالفرح ويجعل اللحظات تنتظم فى سلك الحياة المتدفقة. قد تكون الذاكرة ، أحيانا، عائقا لكنها ضرورية لكى لايغدو التخييل مجموعة من صور تتعاقب بسرعة على صفحة عيون ملساء فاقدة لتضاريس الذاكرة التى تعيد ابتداع الصور والفضاءات وربطها بما هو ثاوٍ، متحفّز فى ذخيرة المتخيل الجماعى. بأى معنى نفهم الفرح عندما يتعلق الأمر بالإبداع؟

أليس هو تلك اللحظة النادرة التى يقترب فيها المبدع من الموت ليتمكن من أن يراقب؛ بنفاذ، عالم الأحياء قبل أن ينسج لهم «قبة الأفراح» التى تنتصب فوق ذاكرة تمتح من نهر لايكف عن الجريان؟



بعض ملامح «الأنا»
الراوية والمروية فى الخطاب الروائى
المعاصر: إدوار الخراط نموذجاً

محمد الخبو *

مداخل:

إن ما دعانا إلى النظر فى مسألة «الأنا» الراوية والمروية فى الخطاب الروائى المعاصر، هو كثافة ظهورها فيه . ونحن وإن كنا لا ننفى هذه الظاهرة فى القصص العربى القديم، فإننا نرى أن حضور «الأنا» الراوية والمروية فى الخطاب الروائى المعاصر(١) أكثر تضخما وتأثيرا فى البنية الروائية بصفة عامة.

ولعل هذا النوع من الكتابة يجعل النص الروائى أقرب إلى القارئ، وقد غابت الوسائط بينه وبين ما ينقل إليه من أحداث ومشاهد وأقوال. وهو ما يمتن العلاقة بين الشخصية والقارئ باعتبار أن السرد فى صيغة الضمير المتكلم المفرد «أنا» وسيلة لتخييل صوت الكاتب، تدعم احتمال وقوع الحكاية المسرودة (٢).

ومن هذه الجهة يمكن القول إن الواقعية فى الرواية الكلاسيكية القائمة على مبدأ الاحتمال والإمكان فيما ينقل من أحداث ومشاهد، استعيض عنها بواقعية «الأنا» راوية (أوساردة) تروى تجاربها ملتبسة بتجارب الآخرين.

ولعل من أهم من يمثل هذا الاتجاه الروائى فى الكتابات العربية المعاصرة إدوار الخراط، وذلك فى جل كتاباته الروائية (٣) التى اتخذ فيها «الأنا» صوتا سرديا ناطقا بهموم الذات وأحلامها وفانتازماتها وذكرياتها فى الإسكندرية بأحيائها الشعبية وبناتها الفاتنات، وبحرها الساحر وملابسات العقود: الثالث والرابع والخامس من هذا القرن. وأى أسلوب أكثر ملاءمة لعاشق مجنون فى عشقه بالإسكندرية، من أسلوب الرواية الذاتية، تنطق فيها «الأنا» بآيات عشقها تجاه المعشوق. فهذه (ترابها زعفران) و(يا بنات إسكندرية) و(إسكندريتى) شواهد على هذا العشق الذى يصل هذا الإسكندرانى العاشق بمدينته المعشوقة.

* كلية الآداب، صفاقس، تونس.

ولعل ذلك يؤدى بنا إلى التساؤل عن طبيعة النوع الأدبى الحامل لهذا المنزع؛ فهل هو من القصص المحض؟ أم من جنس السيرة الذاتية؟ أم هو جماع لكل ذلك؟

إن المطلع على كتابات الخراط المذكورة وغيرها، يتبين له أنها تندرج فيما يسميه الكاتب، بالكتابة «عبر النوعية» التى تتجاوز النوع وقد حدت قوانينه، واستقرت، واستوت قوالب جامدة.

ولئن كانت الكتابة الخراطية، كتابة روائية فيها نقل للحدث، وتصوير للمكان، فإنها كثيرا ما تستحيل ضربا من الشعر يصبح الواقع فيه نوعا من الحلم والفانتازيا. وهذه الكتابة ـ أيضا ـ مجال مشبع بأخبار المتكلم الخاصة، بذكريات الطفولة والشباب، وهو مع أفراد العائلة والأصدقاء والصديقات فى أماكن إسكندرانية مختلفة. وكثيرا ما تتكرر أسماء هذه الشخصيات والأماكن فى أكثر من رواية. فهل يندرج*هذا النوع من الكتابة فى فن السيرة الذاتية بالرغم من إنكار الكاتب ذلك فى تصديره لإحدى رواياته؟

لئن كان الخراط نافيا أنه يكتب سيرة ذاتية، فإن النصوص الروائية التى ذكرنا، حاملة لأصداء كثيرة عن سيرة الكاتب؛ فهو الموقع مثلا على نص «إسكندريتى» وقد نسب الإسكندرية إليه، ثم إنه صاغ هذا النص فى شكل حكاية يرويها صاحبها وهى حكاية تجربته القديمة مع الناس والمكان وهو ما يقتضيه بعض قوانين النوع (٤). ولكن ذلك، لا يعنى أن ما كتبه الخراط، هو من جنس السيرة الذاتية الخالصة، وإنما هو نوع من الكتابة فيه أصداء من السيرة الذاتية ومن أحوال العصر، وفيه أيضا شطحات الخيال المجنحة، وفيه الأحلام والفانتازمات البعيدة عن المعيش من الأحداث والأحوال من جهة، والقريبة من الواقع أشد القرب، تحوله وتسويه على هيئة جديدة من جهة أخرى (٥).

وسيكون لذلك بالغ الأثر فى تشكيل الكتابة الروائية، من ناحية التركيب الحكائى وتصوير الفضاء، وما يغطيه من عناصر مختلفة، ومن ناحية صياغة السرد التى تتغير دونما استقرار على حال.

وقد رأينا أن نتناول هذه المسائل من خلال أثر له جديد موسوم بـ (إسكندريتى) وقد نعته صاحبه بـ «الكولاج الروائى» . ومن الأسباب التى دعتنا إلى اختيار هذا الأثر أنه ـ علاوة على كونه مصوغا على شكل سردى تستقطب فيه «الأنا» السرد والفعل فيما يروى ـ أثر حامل لنصوص كثيرة نقلت حرفيا من كتابات أخرى للمؤلف نفسه مثل «يا بنات إسكندرية» و«ترابها زعفران»، كما أنه أثر يشتمل على أصداء لروايات أخرى له مثل (رامة والتنين). ولذلك فإن (إسكندريتى)، نص وسع نصوصا أخرى، وهو ما يؤهله لأن يكون نموذجا لمسألتنا. ثم إن هذا النص نص مضى فيه مؤلفه أشواطا فى التجريب والصنعة، وهو الذى وسمه بالكولاج الروائى،وقد تجسم ذلك فى النص بأشكال مختلفة منسوبة إلى أنواع أدبية وغير أدبية أخرى. وفى النص يسرى صوت «الأنا» تحكى إسكندريتها ،التى ترابها زعفران: حلم وتراث عريق وساحة للحب والكد، ومساءلة للمجهول فى آن كما وسمها هذا الإسكندرانى.

ويمكن أن نتناول المسألة ـ فى ضوء ما تقدم ـ من وجوه ثلاثة متعاقبة متلازمة تلازمها فى النص:

ـ «الأنا» مروية.

ـ «الأنا» راوية.

ـ فى العلاقة بينهما.

فى أشكال «الأنا» مروية وراوية فى (إسكندريتى):

من خصائص السيرة الذاتية الخالصة، أو نص السيرة الذاتية المتخيلة، أن يضطلع راو من درجة أولى يحكى فى الزمن الحاضر ما حدث له فى فترة سابقة «متتالية زمنية كافية لظهور خط لحياة ما» (٦).

ولعل هذا الوضع السردى يسمح بتمييز زمن الرواية (السرد) عن زمن المروى (المسرود) من الأحداث والمشاهد والأحوال . وإن المعتبر من هذه الزاوية، هو سلسلة الوقائع والأعمال تروى متتابعة فى خط زمنى متواصل.

غير أن الأمر فى (إسكندريتى) يختلف كل الاختلاف عما سبق ذكره، ذلك أن (إسكندريتى) صيغت صياغة اقترن فيها فعل الرواية (السرد) بالأفعال والمشاهد المروية (المسرودة)،

وهو ما نشأ عنه إيقاع فى الكتابة عجيب. تنقل إلينا مشاهد عن البحر الإسكندرانى وشواطئه، وعن أحياء المدينة، كما تنقل إلينا صوراً عن الأماكن التى كان المتكلم يأوى إليها مع عائلته، والأماكن التى درس بها... إلخ. وفى هذا الفضاء الواسع يخبرنا الراوى عن تنقلاته، ولقاءاته بالأصدقاء والصديقات، وما حدث من أحداث عامة فى تلك الفترة ، لكن هذا المروى من المشاهد والأفعال تتخلله وقفات، هى عبارة عن مقامات سردية يتولى فيها الراوى الحديث عن أفعال الرواية (السرد)، والكتابة تستنطق ما تمت روايته وتسائله وتقومه:

لم يكن وفيق قد جاءنا ـ بعد ـ فى الإسكندرية
فلم يلتق وسمير قط، أو هكذا أظن فهل تلعب
بى الذاكرة؟ (٧).

إذا نظرنا فى هذا الشاهد تبين أنه ينقسم إلى قسمين:

ـ القسم الأول؛ يبدأ من قوله «لم يكن» وينتهى إلى قوله «وسمير قط».

ـ القسم الثانى؛ هو بقية الشاهد.

ففى الأول حكاية لقاء المتكلم ـ الذى ورد فى صيغة الجمع ـ ببعض الأصدقاء ـ وكان الزمن المستعمل هو الزمن الماضى «لم يكن، لم يلتق». وفى الثانى كلام للراوى فى الزمن الحاضر «أظن ـ تلعب» يسائل فيه نفسه عن مدى صدق ما أورده فى الحكاية السابقة ضمن مقام للرواية بين.

وهو مقام لايكسر خط الحكاية فحسب، بل يجعلها محل شك .

إن تلازم الرواية (السرد) والمروى (المسرود) فى (إسكندريتى) لا يمنع ـ من الناحية المنهجية ـ من أن نتناول كل طرف منهما فى قسم خاص به، قبل تناولهما فى سياق جدلى يصل الطرف منهما بالآخر فى قسم ثالث .

(١) «الأنا» مروية:

وصل الخراط عنوان أثره (إسكندريتى) الأول بصفة أخرى هى «مدينتى القدسية الحوشية»، ووصف العمل كله بأنه كولاج روائى فى صفحة العنوان.

وإذا وصلنا العنوان الأكبر (إسكندريتى) بالعنوان الأصغر «مدينتى القدسية الحوشية»، حصلنا من الناحية النحوية على جملة اسمية تتكون من مبتدأ جاء مركبا إضافيا «إسكندريتى»، وخبر ورد مركبا نعتيا. وقد تكون المبتدأ من مضاف معرف بالإضافة وبالعلمية «إسكندرية»، ومتعلق بمضاف إليه وهو الضمير المتكلم المتصل «ى» . أما الخبر، فقد جاء متكونا من منعوت ورد هو الآخر مركبا إضافيا أضيفت فيه «مدينة» إلى الضمير المتكلم المتصل «ى»، ومن نعت جاء مركبا عطفيا غابت بين قسميه أداة العطف و«القدسية الحوشية»، حتى كأن اتصال الصفتين ضرب من التداخل بينهما، فلا انفكاك للواحدة منهما عن الأخرى . ويمكن أن نقرأ العنوانين فى تعلق بعضهما ببعض قراءة نحوية أخرى مدارها أنهما قد يشكلان مركبا بدليا واقعا خبرا لمبتدأ محذوف هو «هذه» . ويتكون هذا المركب البدلى من مركب إضافى مبدل منه «إسكندريتى»، ومن بدل ورد مركبا نعتيا.

إن هذا التحليل النحوى لعنوان الأثر يؤدى بنا إلى استخلاص النتائج التالية:

أ ـ إن إسناد الإسكندرية إلى الضمير المتكلم المفرد، حصل فى مناسبتين اثنتين وذلك فى«إسكندريتى» و«مدينتى»، وهو ما يؤكد انتساب المدينة إلى المتكلم وبعمقه.

ب ـ إن مما تعنيه الإضافة فى السياق المذكور، هو الملكية؛ أى أن الإسكندرية المنسوبة إلى «الأنا» ملك له. غير أن الملكية ـ هنا ـ محمولة فى المجاز، ولعل مما يقصد إليه فى ذلك، أن تقدم الإسكندرية فى النص، كما عاش فيها المتكلم وكما تصورها وأبدعها.

ج ـ لعل ما يدعم التأويل الذى تأولناه، هو حضور الصفة المسندة إلى المدينة، وقد وردت مركبة من قسمين «القدسية» و«الحوشية»، وهما سمتان تندرجان فى مرجعين مختلفين الدين والطبيعة. «فالقدسية» صفة لما هو مقدس، والحوشية صفة للغريب والوحشى . ولعلهما صفتان لا تحيلان على خصائص المدينة بقدر ما تحيلان على إحساس «الأنا» تجاه ما تتعامل معها برؤية خاصة ، وهو ما يدعم

حضـور الذات المتكلمة المتضخم فيمـا تقول، ويوحى بما ستكون عليه الحكاية المروية حين تحتل فيها «الأنا» المراتب الكبرى.

وإذا مـا ولينا وجـوهنا شطر النص، تأكـد لدينا هذا الحضور المتضخم «للأنا» تحكى حكايتها القديمة الجديدة مع إسكندريتها «القدسية و الحوشية». تبدأ (إسكندريتي) بالإسكندرية وتنتهى على وقعها. مشاهد من التاريخ والمعمار والجنان، لوحات من «عاصمة القداسة، والفجور معا، أرض القديس مرقس والقديس أنانيوس... جامعة المزارات من سيدى المرسى أبى العباس وسيدى أبى الدرداء..»[٨] يصدر بها الراوى نصه وقد عجنت بأحلامه وأحاسيسه، فجاءت بين شكل تراتيل من الشعر عجيبة. جاءت هذه اللوحات كالبيان الافتتاحى يتخذ سبيلا إلى (إسكندريتي). متكلم فى صيغة المفرد يرسم ملامح مدينته التى هى عنده «لؤلؤة العمر الصلبة فى محارتها غير المفضوضة»[٩]. إنه عاشق يحكى أحواله وأخباره مع معشوقته. وأى حديث هذا الذى سيكون من وله يغنى فى محبوبة غير حديث النفس المنفعلة شديد الانفعال بما عنه تتحدث. ولا منطق فيمـا يساق إلا منطق العاطفة لايعرف للأشياء انتظاما خارجا عن نطاقها؟ ومن هو هذا الذى يتحدث عن «إسكندريته» غير ذاك الموقع تحت عنوان الكتاب: إدوار الخراط: وإن لم يذكر هذا الاسم مرة واحدة، فى الأثر، وحتى وإن اختلف الخراط الحقيقى عن الخراط فى «الكولاج الروائى»، فإن أسبابا تصل بين الخراطين. وحسب القارئ ما يحصل له من تشابه بينهما، حتى ينشأ بينه وبين الكتاب عقد حامل الكثير من طبائع السيرة الذاتية وإن سعى الخراط إلى اختراق قوانينها[١٠].

وإذا ما توغلت فى عالم (إسكندريتي) لفت انتباهنا راو متقدم فى السن يروى لنا ذكريات له فى هذه المدينة، وهو فى سن الطفولة والشباب.

ومن البـديهى ـــ والأمـر كـذلك ـــ أن ننتظر رواية (سردا) لأحداث متعاقبة فى الزمن. ولكن (إسكندريتي) تخيب هذا الانتظار؛ إذ تستوى أطرافا من وقائع الأيام السالفة مبعثرة متكررة أحيانا، وهى قطع عن أفعال الراوى أعمـاله إذ يتنقل مع بعض أفراد الأسرة، أو مع الأصدقاء والصديقات، وكثيرا ما يتنقل وحيدا بين البيت فى غيط العنب أو فى ابن زهر أو فى حـارة الجلنار أو فى المندرة، والمحطة أو البحر، أو المدرسة ... إلخ. وغالبا ما يكون البيت محط الرحال بعد هذه الجولات:

> نزلنا السلالم مسرعين، من بيتنا، فى حارة الجلنار، إلى راغب باشا، كنت أمسك بيد أختى هناء من ناحية، وأختى لويزة من ناحية أخرى، وكـانت أمى تحـمل أخى ألبـير الصغير، وأبى قد لبس البالطو على جلابيته البيتى البيضاء، ومعه أختى عايدة[١١].

وعلاوة على هذه الأعمال المروية المتعلقة بالأنا، غالبا ما ينقل الراوى أحداثا عامة تتعلق خاصة بوقائع الحرب الكونية الثانية، وبالنضالات ضد الاستعمار الإنجليزى وقد كان طرفا فيها.

ولكن هذه الأفعـال المروية فى (إسكندريتي) غـالبـا ماتكون تعلات للوصف والتأمل حتى إن هذا النص الخراطى يستحيل لوحات تنطق باهتمامه الكبير بالمكان وعناصره، يعدد أجزاءها يتأملها ويخلقها خلقا جديدا. رغم أن النص السير ذاتى ، مثلما حدد له من مواصفات هو نص تسرد فيه الأعمال فى مقام أول ـــ أى أن التحول فى الزمن محدد أساسى لطبيعة النص المذكور[١٢].

ومن هذه الجهة يمكن القول إن هذا النص الخراطى تضخم فيه حضور المكان فى حين تراجع الزمان فتقلص السرد وتضخم الوصف. أو ليس ذلك مبررا بالعنوان ممكنا فى صدر الأثر، إسكندريتي وبالمقـدمة، إن صح أن تكون لهذا الأثر مقدمة ، يتغنى فيها الراوى بإسكندريته؟

هكذا تتغير وظيفة «الأنا» المروية من كونها فاعلة متحركة متنقلة، إلى كونها رائية متأملة فيما ترى واصفة إياه.

ففى بداية حكاية الطفل مع أمه، ينقل الراوى أطوار جولة معه على الشاطئ . وقد كانت الأحداث المحكية فى صيغة السرد المفرد Le récit singulatif الذى يقتضى أن ينقل الراوى مرة واحدة فى الخطاب ما حدث مرة واحدة فى الحكاية[١٣] «أمـسـينا ـ هبطنا ـ وقـفـت» إلا أن هذه

الأحداث تتلاشى فى حركة أخرى هى حركة العين تنقل مشاهد من البحر والشاطئ والمتجولات عليه بعد سباحة شيقة قبالة بعض العساكر الإنجليز. وهذه الأوصاف المكثفة عبارة عن أفعال للرؤية: «**وأرى** درجاته.. **ورأيت** نور الشمس... ونحن **نلمح** الأجسام البيضاء»[١٤]. ولكن الوصف فى المقطع المتحدث عنه لم يتأت من حركة العين فحسب، بل كان متأتيا - أيضا - من حركات إدراكية لأعضاء أخرى فى الجسد، الذى كثيرا ما يستحيل طاقة إدراكية جبارة فى الكتاب كله، ونكاد نقول فى جل ما كتب الخراط. فللمس نشاطه وللأنف والأذن ولحواس أخرى أيضا: «**أحسست** رقرقته الباردة.. ولها **رائحة عطنة**.. ثم يرمين بأجسامهن فى الغمار **الطلقة المضطربة**»[١٥]. وإن كان جل حركات الطفل مقتصرة على الإدراك بشتى الحواس، فإن المدركات أو المواصفات كثيرا ما تكون فى أشد نشاطها. فكأن ذلك ضرب من ضروب التعويض عن عدم قدرة الطفل على الحركة المكثفة وهو يتطلع إلى أن يكون كذلك، أو إلى أن تكون حركته مستقبلا فى مثل ما يدركه من مظاهر للحيوية شتى:

> ورأيت نور الشمس بعنفوانه وسطوته ينزل، بعد آخر الكازينو، على البحر المفتوح الفسيح **المتقلب، الذى تأتى أمواجه بسرعة**.. لم يكن بالبحر حولى غير السيدات، **ينزلن** على السلم **ويشهقن من صدمة الماء، ويقفن** قليلا **يمسكن** بالحبال القوية بين الأعمدة، ثم **يتحركن مشيا إلى البحر يتهادين** بحرص، ثم **يرمين بأجسامهن فى الغمار الطلقة المضطربة**[١٦].

تبين لنا أن جل أفعال «الأنا» مروية محصورة فى إدراكات الجسد، إن بالعين، وإن بالشم، وإن بالسماع وإن باللمس ... إلخ. فللجسد فى روايات الخراط عامة وفى (إسكندريتى) موقع عظيم. والجسد فى هذا النص الروائى منطلق للإدراك، والمدرك كثيرا ما يكون جسديا «فلابد للمحسوس من أن يدرك بالجسد»[١٧]. وليس ثمة من معنى حسب النظرية الظاهراتية إلا متى حصل بواسطة الجسد، لأن المعنى «محايث للمحسوس»[١٨]. «ولايمكن أن يقرأ هذا المعنى بواسطة الإحساس، أو يحلل بواسطة التفكير إلا إذا تقبله الجسد، وتأثر به قبل كل شئ، ثم إذا كان هذا الجسد ذكيا»[١٩].

فكثيرا ما تكون «الأنا» المروية فى (إسكندريتى) محتفية بشبقها تنظر إلى المرأة جسدا يثير الرغبة، تدركها بشتى الحواس:

> وكانت يداها فى يديه عجينة متماسكة خمرانة، وغناؤها الغزل الخفيض قد ثبتت أنفاسه، تهدجه الآن ليس من الجرى، بل من شوق جسدى فوّار: يفوت علينا الهواء يحايلنا..»[٢٠].

تبين لنا، إذن، أن «الأنا» فى (إسكندريتى)، تتعامل مع العالم تعاملا حسيا . ولكن هذا التعامل الحسى كثيرا ما يستحيل تعاملا روحيا[٢١] فيه الكثير من التخييل والتهويم والانفعالات النفسية.

وتضحى الرؤية العينية رؤيا حلمية فتنصهر هذه فى تلك ضمن عمل فنى يرتقى بفن السيرة الذاتية إلى أعلى درجات التخييل، ويصبح الطفل والشاب فى «الأنا» المروية ملتبسين بالكهل عند النظر إلى الأشياء والإنسان، وقد اختلط زمن الرواية (السرد) بزمن المروى (المسرود). أفلا يمكن القول إن كتابة السيرة الذاتية بهذه الطريقة تنزاح كثيرا عن أن تكون نقلا للماضى أمينا، فيستحيل العقد السير ذاتى بين القارئ والأثر، عقدا روائيا ، وهو ما دعا بعضهم إلى القول:

> فقضية الحقيقة فى السيرة الذاتية هى على الأرجح قضية زائفة، إذ إن السيرة الذاتية من حيث هى سيرة ذاتية، مجافية للحقيقة، وأول أسباب ذلك أن كاتب السيرة الذاتية لايستطيع مهما فعل أن يتخلص من الحاضر الذى يكتب فيه ليلتحم بالماضى الذى يرويه»[٢٢].

لعل هذا الشاهد على مافيه من صفات تنطبق على حضور «الأنا» مهومة، مجنحة، يفتقر إلى نصيب من الدقة،

إذ إن الانزياح عن الواقع أو الحقيقة مثلما قال جورج ماى، ليس هروبا من الواقع، وإنما هو تشكيل للواقع «وإعادة بنائه على نحو يحقق توازن البناء الفنى مع أبنية المجتمع التى يكون متأثرا (أى الكاتب) بها أصلا ومؤثرا فيها، كاشفا عن رؤى ووعى مزلزل للأبنية الأصلية»[٢٣].

فكثيرا ما تبدو «الأنا» المروية فى (إسكندريتى)، وهى تنظر إلى الجسد متأملة فيه سابحة فى آيات جماله. فيقع الانزياح مما هو محسوس إلى ما هو مجرد تخييلى. وحسبنا مشهد من المشاهد الكثيرة فى (إسكندريتى) يظهر العاشق فيه واقفا على «البلكونة» المطلة على الفيللا منتظرا معشوقته. وعندما تطل ينشد إلى جسدها يصفه، ثم يغرق فى تأملاته وتهويماته البعيدة، فتصبح رؤيته نوعا من الرؤيا:

> جسمها كالعجين الأبيض المتماسك، والسواد الشفاف يرق نسيجه المهفهف كالموج، بالليل، على رمالها الدمثة، وهى تنفتح عن ربوة فينوس **المتحدرة**، شقها الطرى ملتئم بنعومة وشوق، وشفتاى منطبقتان على ثمرة البلح الصغيرة الداكنة، أستطعم سلافتها المسكرة، وأنين المتعة كأنين الموت، **لم أجد** فى الجسم **الإجابة التى أنشدها** ولوعتى إليها لاعجة أبدا. **الطائر الأبيض الرؤوم يطبق على بجناحيه الأسودين الوثيرين، يرفرفان**، حنانه قاتل ولاغنى لى عنه، **واختناقى فى الريش اللين كأننى أريده وآوى إليه. الغراب الحدأة الأنثى الخصيبة** المعطاء بذلت لى جسم عمرها، وعرفت فى صدرها الطيب قوة الحب والمقدرة على البقاء. **فأين مهب الهواء الفسيح فى الأفق الواسع المفتوح؟ وأين عصف الرعد بموسيقى الحرية والفرح**[٢٤].

فى هذا الشاهد يبرز هذا العاشق متحركا عبر الرؤية التى تنقل مفاتن المعشوقة الجسمية، ولكنه لايلبث أن يسمو بها إلى آفاق الآلهة. وقد عجز الجسد عن الاستجابة للعشق «الفوار»، لتصبح المرأة رمزا للحب والحرية والفرح والقدرة على البقاء. وليست الأوصاف المجردة والشطحات الصوفية المجنحة فى الكائن الفينوسى - وإن بدت من قبيل التخييل - بخارجة عن الواقع، وقد تجدد وتغير واكتسى قيمة أخرى له. وإن تعابير من نوع «تنفتح عن ربوة فينوس المتحدرة»، «والطائر الأبيض الرؤوم يطبق على بجناحيه الأسودين الوثيرين، يرفرفان»، «واختناقى فى الريش اللين» تنصرف عن المرأة الواقع مندرجة فى التوق إلى نحت كيان للمرأة جديد ينفى عنها النظرة الشيئية التى مازالت ملتصقة بها. ولعل هذا الحضور التخييلى للمرأة فى علاقتها بالمفتون بها، وإن كان منصرفا عن الواقع؛ فإنه «حقيقى من جهة كونه مشروعا إنسانيا، وهو فى النهاية إثبات لقيمة غير موجودة، ولكنها تكسب الواقع معنى»[٢٥].

تبين لنا فيما سبق - إذن - أن «الأنا» المروية قد تشكلت على هيئات مختلفة: ينتقل الصبى أو الشاب مشيا، أو على الترام من البيت إلى المحطة، إلى البحر إلى الصديق أو الصديقة، ولكن هذا التنقل ليس إلا تعلة للوقوف على تفاصيل المكان يرصدها، يرسمها بريشة الفنان وقد عجن الصبى والشاب فى الكهل الذى مالبث يظهر برؤاه وأحلامه الحاضرة المطبوعة بذكريات الماضى والمسكونة بآمال المستقبل. حتى إن هذا الحضور كثيرا ما يبرز فى أفعال التذكر والكتابة فيما يروى. لكن كيف توزعت هذه «الأنا» المروية ضمن ما أسماه الخراط بالكولاج الروائى؟ فما الكولاج، وما هى وجوهه التركيبية فى (إسكندريتى)؟

من الواضح أن مصطلح «كولاج» منقول حرفيا عن اللغة الفرنسية "Collage" ومما يعنيه لغة، إلصاق شئ على شئ، وهو فى مجال الرسم تركيب يعمل من عناصر تلصق على اللوحة[٢٦]. ومن هذه الجهة، يمكن أن نستخلص أن الكولاج منسوب إلى مجال النظر، أما الكولاج اصطلاحا فهو:

> كل ضرب من الروايات، لايروى حكاية واحدة، وإنما يروى حكايات مختلفة لارابط بينها. وهى حكايات ترسم مجتمعة صورة للعصر أو للمكان[٢٧].

وإذا ولينا وجوهنا شطر (إسكندريتى) لفت انتباهنا أولا أنها غير ذات فصول معنونة على نحو ما نجده فى (ترابها

زعفران) و(أمواج الليالى) و(يابنات إسكندرية) و(حجارة بوبيللو) و(رامة والتنين)وغيرها من الروايات[٢٨]. وليس فى (إسكندريتى) من أقسام ظاهرة بينة الحدود، إلا ما يعرضه الراوى أحيانا من رسائل وردت عليه من بعض أصدقائه الخلص كجورج ووفيق وسمير، أو ما يقدمه من يوميات أحيانا .. إلخ. وتكون هذه الأقسام داخل النص معنونة مؤرخة بينة الحدود التى تفصلها عن كلام الراوى.إلا أن التواصل الظاهر للكتابة فى (إسكندريتى) يبدو وهميا متى عمّقنا النظر فى التركيب الحكائى الذى تشكلت به (إسكندريتى). ولعل قارئ هذا الأثر كثيرا ما تستوقفه فقرات مطولة ترجعه إلى ما كتبه الخراط فى روايات أخرى مثل (ترابها زعفران) و(يابنات إسكندرية) على سبيل المثال، وإذا أمعنا النظر فى هاتين الروايتين فى علاقتهما بـ (إسكندريتى)، وقفنا على نوع من التماثل التام بين ما ورد هنا، وما جاء هناك. ولعل ما يتواتر هو صورة الطفل أو الشاب فى البيت مع أفراد العائلة فى غيط العنب أو فى راغب باشا أو على الشاطئ متعلقا بالأصدقاء والصديقات كـ «سيلفانا ـ ديسبينا ـ وهيبة إسكندرة ـ إيفيت ـ ساسون ... إلخ. كما تتكرر صورة للشباب مشاركا فى النضال ضد الإنجليز[٢٩].

فهل الكولاج الروائى من هذه الجهة، لملمة لشتات من ذكريات «الأنا» فى علاقتها بالعالم والآخرين، بحيث أصبحت مركزا للكتابة الروائية عند إدوار الخراط يصدر عن رؤية مركبة يتطلع بها إلى المستقبل؟

وإذا ما نظرنا فى التركيب الروائى فى (إسكندريتى) نفسها، تبين لنا أن للكولاج هيئات أخرى مختلفة. فليس الكولاج إلصاق حكاية إلى حكاية ضمن نسق من التداعى فحسب، وإنما هو جمع لأبعاض من الحكايات كثيرا ما تغيب بداياتها ونهاياتها.وهو إلى ذلك «كولاج» من اليوميات والذكريات والرسائل الواردة من الأصدقاء؛ جورج، سمير، وفيق، فرنسيس أنطونيوس، فقد تأتى الرسالة كاملة كالتى وردت عليه من جورج، وقد ترد مفتتة تتخللها تعليقات الراوى عليها وانطباعاته عن الماضى والحاضر، فى شكل متقطع يذكر بتقنية سينمائية هى تقنية الكاميرا المتقطعة، كالتى وردت عليه من قبل وفيق.

ولعل من أخص خصائص الكولاج الروائى فى (إسكندريتى) ـ فيما نعتقد ـ تقطيعه للزمن وتركيبه تركيبا بعيدا كل البعد عن خطية الحكاية العادية. وكذا ذكرنا سابقا تراجع مسألة الزمن فى الكتابة الخراطية والاستعاضة عنه بالفضاء يتحرك فيه النظر والرؤيا، ولئن كانت الحكايات فى (إسكندريتى) تشتمل على ذكريات الطفل والشاب و تقدم بأشكال الأفعال فى صيغة الماضى «المفرد»، أو المضارع المسبوق بكان، فإن السرد كثيرا ما ينقطع، وذلك باستعمال الأفعال فى صيغة المضارع الدال على الحال:

> **هبطنا** السلم الزلج الذى **ينزل** إلى الماء، **وأرى** درجاته الحديدية معووجة وسوداء تحت سطح الموج، **أمسك** بالدرابزين بشدة، كانت أرضية الكازينو فوقنا الآن ونحن تحتها فى الماء وقاع البحر قريب. **وقفت** على آخر درجة من السلم[٣٠].

أليس فى هذا الإيقاع الزمنى طمس للحدود بين الأزمنة؟[٣١] ألا يتأتى من ذلك تقطعات فى ذهن القارئ عليه أن يبحث لها عن نسق؟ أليس تفتيت الحكاية والزمن، والكولاج الجامع لأطرافها عبارة عن مشروع روائى غير مكتمل، على القراء أن يكملوه بطرق مختلفة فيتكاثر الأثر؟ ثم ألا يمكن القول أيضا إن (إسكندريتى) ليست مجالا لمنطق الزمن والسبب، وإنما هى مجال اللوحات ترسم الشخصية والمكان وقد استقطبتها الذات؟

ولعل النظر فى تجليات «الأنا» راوية من شأنه أن يبين عن الكثير من أسرار هذا الكولاج العجيب.

(٢) «الأنا» راوية:

لعل ما نقصد إليه من «الأنا» راوية هو ما يتجلى من صور لحضورها فى (إسكندريتى) وما يصل بينها وبين شخصية الكاتب من أسباب يكشف عنها النص. فالإسكندرية منسوبة إلى الضمير المتكلم المفرد مثلما أسلفنا. والموقّع على العنوان هو إدوار الخراط. فهى، إذن، إسكندرية الخراط فى العنوان وفى النص الذى تتواتر فيه بالصيغة نفسها. وإذا تكرر العنوان وتضخم الحديث عنه فى النص، فإن الاسم الموقع

على العنوان لم يذكر فى النص ولو مرة واحدة. وحتى إذن الرسائل المبعوثة إليه من الأصدقاء، لم يذكر فيها إلا اسم المرسل فى حين يسكت عن اسم المرسل إليه، وحين يكتب جورج ووفيق وسمير وفرنسيس أنطونيوس رسائلهم يوقعونها بأسمائهم فى حين يغيبون اسم المبعوث إليه «أخى وصديقى العزيز. عزيزى وصديقى المحبوب، أخى العزيز». وعلاوة على ذلك، لم نجد اسما آخر يعوض الخراط بصفة واضحة ما عدا ما ظهر من إشارات قليلة إلى اسم ميخائيل، وإن كان ذلك بطرق غامضة فيها الكثير من المكر الفنى.

ففى المناسبة الأولى يلمح فيها إلى اسم ميخائيل عند الحديث عن رامة والتنين، وهما شخصيتان وردتا فى رواية موسومة بـ (رامة والتنين)، وكان ميخائيل فى الرواية «من عشاق رامة»(٣٢).

وفى المناسبة الثانية يتحدث الراوى عن خاله «فهيم فى عيد الملاك ميخائيل»(٣٣)، وفى هذا السياق ينكر فى موقع غير متوقع أن يكون اسمه ميخائيل «عندئذ أعرف حقا فرحة العيد، عيدى الخاص. ولست أنا مع ذلك ميخائيل، لا على وجه الدقة ولاحتى على وجه التقريب»(٣٤).

وفى المناسبة الثالثة، يروى الراوى جولة له مع فتاة فى صيغة الغائب. وعندما تدخل هذه الفتاة دكانا صغيرا تجذبه من يده ، ويصف الراوى هذا المجذوب ميخائيل:

> وهى تدخل بجانبها إلى الدكان، فيمتلئ حيز الدكان بها ويقف ميخائيل نصفه بالداخل ونصفه على الرصيف(٣٥).

نستخلص مما تقدم أن الحديث عن هوية المتكلم فى (إسكندريتى)، ينزع إلى الغموض، فهو معين يحيل على شخصية الكاتب نفسه من خلال انتساب «إسكندرية» إلى ضمير المتكلم فى العنوان وداخل النص، وهو الضمير العائد على صاحب النص الذى وقعه. وهو غائب اسما فى النص كله بحيث لم يرد اسم إدوار الخراط فى الأثر، ثم إنه مسمى تسمية مخيلة «ميخائيل»، لكن الراوى ينفى هذا الاسم فى موطن نصى آخر ، إنها لعبة الخفاء والتجلى، وهى أيضا لعبة السيرة الذاتية والرواية المخيلة. فكلما ظن القارئ أنه بصدد قراءة سيرة ذاتية، اصطدم بما يعطل هذا الظن. لكن كيف تبرز «الأنا الراوية» على غموض هويتها فى النص؟

ذكرنا فى القسم السابق، أن الذكريات أبعد من أن تتبع النظام الخطى للأحداث الماضية، كما ذهبنا إلى أن (إسكندريتى) نص منكسر، مفتت تجتمع فيه مزق من الحكايات، ويقترب فيه الزمن السالف من الزمن الحاضر الذى هو زمن التذكر والكتابة ، ولعل ما يلفت الانتباه فى (إسكندريتى) هو هذا الإيقاع الكبير المتواتر بين زمن المروى من الحكايات وزمن الرواية (السرد) والكتابة. ذلك أن الراوى كثيرا ما يقطع سير الحكايات المتداعية تداعيا حرا:

> الحكاية تولد حكاية التى تولد حكاية بلا نهاية فى قلب إطار دائرى مما يوحى بحس اللانهائى. كما هو الشأن فى المنمنمات والمثمنات والدائريات التى لابداية لها ولانهاية فى أرابيسك الذاكرة(٣٦).

كما ذكر الخراط ذلك فى حديثه عن تجربته الروائية. ويكون القطع بكثافة ظهور مقامات الرواية والكتابة يتحدث فيها الراوى إلى المروى له عن طريق صياغة حكاياته وهو فى الزمن الراهن، فهو تارة يقوّم ما رواه وتارة يسائله ويشكك فيه إلى حد نفيه أحيانا فيزداد تعطل سير هذه الحكايات:

> ولماذا ندين هذه الكتابة ـ أو ننظر إليها من عل؟
>
> ألأننا نخشاها أو نتوجس من وخيم عقابيلها؟
>
> ما شأن ذلك كله بأى شئ.
>
> وكيف أستطيع أنا أن أبعث هذه «الوحوش» بعد نومها الطويل، وأن أخلق «رواية» كأنها هى نفسها فرانكشتين الذى يتحدث عنه صديقى القديم. وحوش الكتابة الرابضة.
>
> ها هوذا «النص ـ الوحش» يعكف على ذاته، على مرآة لانهاية لترداد صورته فيها. أعمدة الملح متكررة حتى المدى(٣٧).
>
> تخوننى الذاكرة أم تصور لى خيالاتى شيئا أكثر واقعية من أى «واقع» فعلى، أم أن هذا ما

حدث فعلا؟ **(ما شأن ما أكتب** هنا بما حدث فعلا؟ هل ما حدث أكتبه؟ وما أكتبه حدث؟ ثم ماذا يمكن أن يكون حدث؟ »(٣٨).

هذان الشاهدان مقتطعان من حيزين نصيين متباعدين نسبيا. وبين الشاهد والآخر حكايات أو أطراف منها تحكى. وكل شاهد يتضمن أسئلة شتى عن غاية ما يكتب وعن مدى صدقه. تلقى هذه الأسئلة على المروى له كما يلقيها الراوى على نفسه . وكل شاهد يحول اتجاه النص من عالم الحكاية تحكى فيها أعمال الشخصية المروية فى تعلقها بالآخر، وحركات مشاهداتها وتأملاتها، إلى عالم الكتابة والرواية مناهضا العالم الأول. فليس الراوى من هذه الجهة صوتا صامتا «أو موقعا مجردا» أو سلطة غير شخصية، أو آلة عظيمة تشتغل بطريقة مستقلة دون تدخل الذات الحقيقية(٣٩) ،مثلما يذهب إلى ذلك بعض النقاد، وإنما له حضور مكثف فى النص وكثيرا ما يستحيل صوته صوتا مجهورا للكاتب الذى يسعى إلى تغيب حقيقته دون جدوى وهو يشكك فيما يروى ويكتب فى زمن الرواية. أليس هذا وجهـا من وجوه التنازع بين كتابة السيرة الذاتية التى تحيل على واقع بعينه، وكتابة الرواية التى تفتح آفاقا وتصور أشياء أكثر واقعية من أى واقع فعلى؟ ثم ألا يمكن القول إن واقعية ما يروى استعيض عنه بواقعية فعل الرواية (السرد) والكتابة فى تخلقه وتردده بين الحقيقة والخيال؟

لعل المقامات الكثيرة التى تنشأ عن كثرة أفعال الرواية (السرد) تسمح بخلق أنماط تواصلية بين الراوى (أو الكاتب) والمروى له أو القارئ، وهو ما يجعل الكتابة فعلا مشتركا بين الكاتب والقارئ تماما.

لا يثبت الراوى شيئا أو ينفيه أو يتساءل عنه، إلا وهو يروم أن يلزم المتلقى بالإجابة عنه أو بتصديقه(٤٠). ولعل السؤال والنفى فى المقامات المذكورة أكثر من الإثبات. فعندما يلقى الراوى أو الكاتب أسئلة من نوع: «لماذا ندين هذه الكتابة؟ما شأن ذلك كله بأى شئ؟ فإنما يريد دفع المروى له أو القارئ إلى الإجابة عن الأسئلة أو التفكير فيها، فالسؤال الأول مثلا جاء فى صيغة المتكلم الجمعى «نحن»، وقد أشرك الراوى فيه المروى له. ولعل الجهة المسؤولة هى «نحن» أيضا. والسؤال مندرج فى الأسلوب الاستفهامى الإنشائى وهو يحمل فعلا لا قوليا acle´ illocutoire وهو عبارة عن عمل تداولى ينجزه المتكلم وهو يتلفظ (٤١) بالسؤال فى سياق معين. وإذ قد تبين لنا فى القسم السابق و فى هذا القسم أن الراوى ـ الكاتب لايكتب رواية عادية، أمكننا القول إن المروى له أو القارئ الذى ـ بخطابه ـ امتدت إلى نفسه الحيرة والشك والسؤال، حتى إن الراوى أحيانا يتساءل عوضا عن المروى له أو يجيب عن بعض ما يلقيه عليه هذا المروى له من أسئلة. فعندما يقول مثلا: «ولست أنا مع ذلك بميخائيل لا على وجه الدقة ولا حتى على وجه التقريب»(٤٢) ،فإنه يجيب عن سؤال يتبادر إلى ذهن المروى له أو القارئ عندما يحصل لديه الدليل النصى على أن المتكلم هو ميخائيل فيطرح السؤال التالى: «ألست أنا ميخائيل إذا؟».

ولكن لم يكن حضور مقامات الرواية المتواترة بهذه الهيئة، والذى ينشئ تواصلا حوريا كثيرا ما يكون ساخنا بين طرفى المقام: الراوى والمروى له، إلا شكلا من أشكال مختلفة. من ذلك كثافة استعمال الزمن الحاضر بين المروى من الحكايات، حتى إن الأمر يختلط على القارئ، فلا يكاد يميز بين ما يتصل منه بالمحكى و ما يتعلق بفعل الرواية (السرد) حتى إن فيليب لوجان يعلق على هذا الأسلوب فى كتابة السيرة الذاتية بقوله:

> إن استعمال الزمن الحاضر الذى هو زمن الرواية (السرد) صورة تدخل الكثير من الاضطراب الذى يظهر عند التفريق بين الحكاية (histoire) والخطاب (Discours) وبين السابقية والآنية(٤٣).

وحسبنا هذا الشاهد دليلا على هذا الانتقال المفاجئ فى النص بين الزمنين:

> النور **يأتى من** فتحة علوية واسعة، منقورة من السقف الحجرى مضطربة الحواف، **فيغمر** هذا الاتساع الداخلى المحصور بين صخور مشققة عليها طبقات بارزة قليلا (..) ولما **عدنا** بالترام فى أول الليل، **كان** الميدان الصغير فى آخر شارع راغب باشا خاليا(٤٤).

إن هذا الاجتماع الغريب، الذى هو ضرب من الكولاج السردى، بين الزمنين الحاضر والماضى فى السياق الواحد ينفى الحدود بين الأزمنة، ويجعل القارئ أو المروى له كأنه معايش لما يروى. فهو ليس حاضرا يستمع إلى الراوى يسرد حكايته الماضية فى الزمن الراهن فحسب، بل هو حاضر فيما يروى ويوصف. ثم إن هذا الخلط كفيل بخلق عالم من الحلم تنتفى فيه الزمنية الميقاتية، وفى ذلك يقول الراوى أو الكاتب فى (إسكندريتى):

ليس للحلم زمن. ليس حلمـا، ليس هناك زمن(٤٥).

تبين لنا فيما سبق ـ أن «الأنا» الراوية، تجلت فى المقامات التى هى عبارة عن سياقات نصية يتحدث فيها الراوى ـ الكاتب عن عمله وهو يروى ويكتب، إلى المروى له والقارئ، كما تجلت فى استعمال الزمن الحاضر فى المروى والموصوف من الأشياء والشخصيات. ولعل الشعر المكثف الحضور فى (إسكندريتى) مجال آخر واسع تبرز فيه الذات المتكلمة منفعلة حالمة، متأملة. حتى إن «الأنا» الراوية كثيرا ما تتحول إلى «أنا» شاعرة «moi poétique» «تشعر» poétiseu ماكانت ترويه أو تصفه. وليس من حضور للذات فى الخطاب إلا مستدعيا ذاتا أخرى هى ذات القارئ. وليس من الغريب أن يتكثف القول الشعرى فى (إسكندريتى) التى كانت كتابتها مجالا تحتل فيه «الأنا» فى تعلقها بالعالم مركز الصدارة. ثم إن هذا الحضور تقتضيه الاختيارات الفنية فى الكتابة التى سبق الحديث عنها (من نوع تكسير الخطية الزمنية، واختلاط الأزمنة ، والتركيز على المكان والإنسان يوصفان باستمرار ويتعالى وصفهما إلى مجال الرؤيا الحالمة) ، فإذا كان من مهام الراوى نقل الوقائع ضمن خطية زمنية، (وإن كان هذا الأسلوب فى صياغة الحكاية مهمشا أو يكاد فى إسكندريتى) ، فإن «الأنا» الشاعرة «لاتهتم بالواقع لذاته، وإنما تهتم به من جهة الأحاسيس التى تحصل [لها] منه»(٤٦). وهى تتعامل معه تعاملا ذاتيا. وليس مفهوم الذات مفهوما مجردا، بل هو حاصل تفاعل بين «الأنا» والعالم وقد اصطبغ بها.

فكثيرا ما تتحول «الأنا» الراوية الواصفة إلى «أنا» شاعرة تسمو بالجسم إلى مصاف المجرد المخيل:

سوف أقول: عينان كأنهما زهرتان منورتان طافيتان على ماء اللوتس الذهبى.

عبق ماء البحر الملح، نفث سمك ذفره يتضوع.

الصدفة التى رأيتها، ذات حلم، وردية اللحم، داكنة، حجرية اللزوجة،متماسكة وطرية، على شاطئ جسمى الرملى.

الخضرة اليانعة الظليلة يتفتق لها ألف باب على حرف اليم.

النباتات والزروع حية وارفة تشاركنا فعل العشق الحميم(٤٧).

إن المتأمل فى هذا المقطع يستخلص الكثير من خصائص الشعر. فهو من الناحية النحوية متكون من جمل اسمية. لا وجود للزمن المحدد فيها. وهو من الناحية البلاغية مشكل من صور فيها الكثير من التحليق فى عالم الحلم حتى أن وجوه الشبه تغيب أحيانا بين طرفى التشبيه. والمقطع من حيث توزيعه على الورق شبيه بتوزيع الشعر الحر الموزع على أسطر شعرية تختلف من حيث الطول. أما الإيقاع فيه فهو ماثل فى مظاهر التوازى سواء بين الأسطر أو بين المركبات النحوية داخل كل سطر.

إن هذه الأساليب الشعرية، وراءها «أنا» منفعلة تتكلم إلى ذات مستقبلة بكلام حامل لقوة لا قولية مدارها حمل السامع أو القارئ على الانفعال بما يصاغ له، وعلى الانصراف عن معهود المشاهد، إلى عوالم من الوجود المستحدث. هذه إذن بعض المواطن النصية التى يتواتر فيها حضور «الأنا» راوية، رائية شاعرة. فما الأشكال التى ظهرت فيها؟

يوحى العنوان الذى أسند إلى هذا الكولاج الروائى بأن الضمير المتكلم المفرد الذى نسبت الإسكندرية إليه هو الذى سيستبد بالرواية (السرد)، وقد تحقق حضوره مكثفا فى النص خاصة أن الأمر يتعلق بكتابة سيرة ذاتية متنوعة الأشكال. ولعل مقامات الرواية التى تحدثنا عنها سابقا، تبرز ذلك

بجلاء، ولكن هيهات أن يقتصر حضورها على هذا الشكل؛ إذ كثيرا ما تنسحب من الرواية، ويختفي صوتها من النص، فتكتفي بالسرد دون أن تكون طافية على سطح الكلام؛ إذ تأخذ مسافة بينها وبين من تتحدث عنه الذى يصاغ فى شكل ضمير الغيبة:

كان أبوه أيامها قد ترك عمله عند الشيخ المراغى، تاجر البيض والبصل(٤٨).

كان عندئذ يقول **لنفسه** أشعار الشباب رتيبة الإيقاع، حزنها طفلى عذب مهدهد للجراح الأولى البريئة الساطعة (٤٩).

فى هذين الشاهدين حديث عن الطفل والشاب، وقد انسحبت «الأنا» الكهلة مما تروى فيحصل نوع من الازدواج فى الذات المتكلمة عن نفسها، ولكن هذا الازدواج قد يتم بشكل آخر مغاير؛ إذ يتكلم الراوى بضمير الأنا، لكن المروى هو الولد مغيبا:

أرى الولد، صغير الجسم، ساقاه رفيعتان فى الشورت الأبيض الواسع، وقميصه مفتوح، عيناه كأنما فيهما نظرة متأملة (٥٠).

لم أكن، ولست بعيدا عنك جدا أيها الصبى المتفزز المعذب بتمزق جسدك (٥١).

وقد تنشطر الذات المتكلمة إذ تصبح متحدثة ومتقبلة لحديثها، حيث تبلغ درجة كبيرة من الانفراد فتتواصل النفس مع ذاتها:

لماذا لم أكتب فى تلك اليوميات التى اصفرّ ورقها (بعد أكثر من خمسين عاما، ألا تريد أن يصفر، ويصبح هشا، مثل حياتك نفسها) (٥٢).

إذن، لم تكن الذات الراوية، والمروية واحدة دائما بل كثيرا ما تنشطر بأشكال مختلفة، فكأنها تعترف بنفسها، تقبلها تارة وتتنكر لها وتعرض عنها أخرى. و لعل هذا الائتلاف الذاتى، والانفصام النفسى داخل (إسكندريتى) وجه آخر من وجوه الكولاج الروائى فيها، وتواتره فى النص من شأنه أن ينشأ عنه نوع من الإيقاع طريف.

فهل يعكس هذا الانشطار أو هذا الفصام تقطعات فى الذات تعكس عدم استقرارها على حال كما تجلى ذلك فى الأقسام السابقة من جهة ما ترويه ومن جهة الكيفيات التى تروى بها؟ (٥٣) وهل ينطبق قول بعض علماء النفس على هذه الحال متحدثين عن الانشطار بكونه «تواجداً لمجموعتين من الظواهر أو حتى شخصيتين يمكنهما تجاهل بعضهما البعض، ضمن النفس الإنسانية»(٥٤).

إن هذا السؤال فى الحقيقة ليس موضوعه الكاتب الحقيقى بقدر ما كان موضوعه الذات الراوية ـ الكاتبة فى النص وقد تفكك التماسك والترابط فى كتابتها، وإن كانت لهذا النص أشكال محتملة للبناء شتى، على القارئ المشاركة فى إنجازها. هذه إذن بعض وجوه «الأنا» مروية وراوية فى (إسكندريتى) فما وجوه العلاقة بينهما ؟

(٣) ـ فى العلاقة بين «الأنا» مروية والأنا «راوية»:

لقد تبين فيما سبق تحليله، أن (إسكندريتى) نص يحكى فيه الراوى حكايته، فهو من هذه الناحية نص الرواية . ثمة، إذن، تلازم بين «الأنا» المروية والأنا الراوية، وإن ظهر ذلك بأشكال مختلفة. وإذا كان المتكلم كهلا يروى حكايته طفلا وشابا، فى الزمن الراهن، فإن ذلك لا يعنى البتة انفصال الكهل عن الطفل والشاب.

فإذا اعتبرنا أن ما يحكى من جنس الوقائع التى حدثت سابقا، فإن من يحكى محكوم بالمقام الذى يحكى فيه: الأنا الكهل تحكى حكايتها فى الزمن الراهن. ولذلك فإن ما يروى كثيرا ما يصيبه التحريف والتغيير والكذب «باعتباره منزلا فى سياق ما»(٥٥).

قد سبق أن رأينا أن الراوى فى (إسكندريتى)، كثيرا ما يتدخل فيما يحكيه عن نفسه وعن المحيط الذى عاش فيه، بالتقويم والمساءلة ،كما ذكرنا أن استعماله الأزمنة كثيرا ما يشمله الخلط. وهو فى ذلك ليس ببعيد عما نجده عند روسو الذى ذكر فى (إسكندريتى) أكثر من مرة، والذى يعد من الرواد فى مجال كتابة السيرة الذاتية. ومما كان يراه هذا الكاتب أن رسمه لحالة وعيه مزدوج التركيب: يرسم وعيه بالحدث الذى حصل فى الزمن الماضى، كما يرسمها متأثراً بالحاضر الذى يكتب فيه(٥٦).

لكن هل يعنى هذا التلازم الكبير بين «الأنا» الراوية والمروية، تجريدا لحياة الطفل والشاب؟

لعل قارئ (إسكندريتي) كثيرا ما يقف على فقرات نصية، تطول وتقصر، يتغير فيها أسلوب الكتابة بشكل واضح. وإذا وصلنا ذلك بما يروى، وجدنا الطفل أو الشاب يتكلم، أو يرى الأشياء، أو يتحسسها بطريقته الخاصة. ويمكن أن نستدل على ذلك بفقرة يتحدث فيه الراوى عن أبيه بلغة الصبى القريبة من أسلوب المشافهة:

يشتغل يوما أو يومين أو أسبوعا أو أسبوعين، ثم لايجد شغلا **بالأسابيع** ولكنه ينزل كل يوم **على الصبح**، فى ميعاده بعد أن يشرب قهوته، التى يصنعها بنفسه على السبرتاية، ولا يعود إلا **على المساء**(٥٧).

ما يستوقفنا فى هذا الشاهد أمران:

ـ أسلوب المشافهة الذى يظهر فى التراكيب اللغوية المستعملة: «بالأسابيع»، «على الصبح»، «على المساء».

ـ المعرفة غير الدقيقة بالأوقات التى يشتغل خلالها الأب.

وما نستخلصه من ذلك، أن الراوى الكهل اقترب من شخصية الطفل اقترابا حتى غدا كأنه هى فى لغتها البسيطة وفى غموض الأشياء عندها. وقد ينسحب هذا الراوى أحيانا، فيتقلص حضوره تقلصا يجعل الشخصية المروية تتحدث عما تقوم به فى حاضرها دون مراعاة لمنطق الزمن السالف:

رأيت أننى أسير إلى كوم الدكة. وفى الطريق ذهبت إلى الجنينة الواسعة التى تقع **على المحمودية** والتى كنت أشترى منها، **الآن وأنا صغير**، الخس والجرجير والبصل الأخضر(٥٨).

فالرؤية فى هذا المقطع هى رؤية الطفل للزمن، واللغة مشتملة على بعض التراكيب الشائعة فى الكلام الشفوى: «على المحمودية». ثمة، إذن، نوع من التقارب بين الراوى والمروى يترتب عليه ما يسميه بعض النقاد بالتماثل أو التوحيد (consonnance)(٥٩) فى الرواية الذاتية.

ولكن هذا التقارب كثيرا ما يتحول تباعدا بين الشخصيتين: شخصية الراوى، والشخصية المروية. وذلك عندما ينظر الراوى الكهل إلى ماضيه نظرة فيها الكثير من الصنعة والتأمل والتأويل. وترتقى اللغة إلى درجة كبيرة من الإتقان، فتصبح رؤية الراوى وهو يروى متحكمة فيما ينقل من أفعال ومشاهد:

زرقة الحلم الداكنة هى لون العالم.

كل الآفاق التى طاف بها الحلم ولم تكن قط مواقع للأقدام. الشطوط الفسيحة الرمال على مياه ساجية عذبة، لا نهلت منها ولا رددت نفسى عنها، والبحار التى لم تطف عليها أشرعتى حتى لو هبت بها رياح أشواقى(٦٠).

إذا قارنا هذا الشاهد، بسابقيه، تبين لنا الفرق بين شكلى اللغة فى النوعين، فتلك لغة مشبعة بسمات الكلام اليومى، وهذه مشبعة بالشعر والتأمل. ولعل الراوى يبتعد عما يحكيه وتسمى هذه الظاهرة بالافتراق (la dissonance)(٦١) التى يكون فيها الراوى مبتعدا عن الشخصية التى يحكى عنها فى الرواية الذاتية، وقد اختلفت رؤية هذا عن ذاك.

لكن هذا التباين من جهة الائتلاف والاختلاف بين الشخصيتين لايعدو أن يكون نسبيا؛ إذ إن الطريف كل الطرافة فى (إسكندريتي) أن الراوى الكهل، غالبا، ما يرى الأشياء ـ كهلا ـ بعين الصبى والشاب، وإن سمت لغته إلى أعلى مراتب الشعر. فالكهل لا يتعامل مع الأشياء بعقل المتبصر الثابت فى نتائجه التى يستصفيها عند تأمله الأشياء، بل يتعامل معها تعاملا طفوليا فيه الكثير من الأحلام والتخاييل والفانتزمات التى تكون عادة من خصائص الطفل، ثم إن إنماط الكتابة المفتتة التى تحدثنا عنها سابقا وجه من وجوه اللعب الطفولى:

ولكننى كتمت روعى باحتمال **طفولى** مازال معى(٦٢).

وكنت أعرف أننى لم أركب هذا البحر، ولم أمخر عباب هذه الحرية، وأن القلب **الطفلى**

مازال يطفو فوق أحلامه القديمة، وإن كان الآن قد تصدع بشقوق رقيقة وقاتلة [٦٣].

هذا الصبى الطفل فى الثانية عشرة من عمره، هش الجسم، ضئيل الحجم ـ هل **أذكر ـ مع هذا الصبى** ـ حس الغرق وشهقة الغصص والاستماتة مع ذلك فى الدفاع عن الذات؟ أو عن الفن [٦٤].

هذه الشواهد الثلاثة تنطبق صراحة، بالتلازم بين الكهل والصبى، ولم تستطع المسافة الزمنية الفاصلة بين الاثنين فصل هذا عن ذاك، فالبحث عن الحرية قائم عند هذا وعند ذاك، والدفاع عن الذات والفن ثابت لايتغير، أفلا يمكن القول إن الراوى الكهل يسعى من وراء كل هذا إلى تغيير هذا العالم على شاكلة ما يطمح إليه الطفل فى براءته وتلقائيته وأحلامه التى لا حدود لها، وفى استكشافه الأشياء يقلب وجوهها تقليباً، و فى حبه الإنسان حبا صوفيا؟

أما بعد:

فما يمكن أن نستخلصه من كل ما تقدم أن:

أ ـ (إسكندريتى) نموذج حى من نماذج التجريب الروائى العربى المعاصر، مشبع بالمغامرات فى الكتابة التى شملت العديد من مقومات القصص.

ب ـ وأن الكاتب كان ساعيا فيما كتب إلى تنشيط فعل القراءة لدى القارئ وقد ملأ عمله بالثغرات إن من جهة الحكاية، وإن من جهة الرواية (السرد).

جـ ـ وأن الكاتب كان يسعى إلى كسر طابو التجنيس فـ (إسكندريتى) كما ذكرنا تشتمل على الكثير من مقومات السيرة الذاتية ، ولكنها تسعى إلى اكتشاف أساليب تبتعد بها عنها. ثم إن النص الخراطى نص اجتمعت فيه أجناس من الأدب عديدة ،كما اجتمعت فيه أنواع من الفن شتى كالرسم والسينما.

د ـ النص الخراطى نص نازع إلى الاستعاضة عن الزمن بالمكان، وعن التركيب السياقى للأحداث، بتجميع جزئيات المكان والشخصيات يصفها الراوى ـ الكاتب ويتأملها فيخلقها خلقا جديدا ، فإذا حركة العين والذهن والنفس بديلة عن الأفعال العادية التى تقوم عليها الرواية عادة.

إن (إسكندريتى) بحث عميق عن جديد للأشكال و قد تحررت من سلطة المعهود، و ما هذا البحث إلا وجها من البحث عن حرية الإنسان يكبله قانون الإجماع ، وليس أبلغ مما قاله الخراط من ذلك يصف العمل الإبداعى:

أما أنا فأزعم وآمل أن فى كتابتى كلها روحا مخامرا هو وحده الذى يمنحها حياة ـ إن كان ثمت ـ هو روح الحرية، والجدل، والتحرر من غضبة السلف، أو من قبضة الإطلاقية العقلية أو العقيدية، على السواء [٦٥].

هوامش :

(١) نجد أمثلة عديدة لهذا الاتجاه الروائى فى الكتابات العربية المعاصرة من ذلك نذكر:

إدوار الخراط، **ترابها زعفران، يا بنات إسكندرية، حجارة بوبيللو إسكندريتى.**

إلياس الخورى، **أبواب المدينة، مملكة الغرباء، رحلة غاندى الصغير.**

فرج الحوار، **الموت والبحر والجرذ.**

حيدر حيدر، **الزمن الموحش.**

(٢) Agnès Whitfield, **Le je (u) illocutoire Forme et conteslotions dans le nouveau roman Québécois,** Québéc Ed. Les leenes de l'Universite Lauals, Québéc 1987, p,22.

وقد ذهبت كايت همبورجر مذهباً أكثر تطرفاً فى هذا الاتجاه، حيث اعتبرت أن «الأنا» فى القصة المصوغة على هذا الشكل، هى «أنا» تاريخية تحيل على الكاتب نفسه. انظر فى كتابها الموسوم:

Käklé, Hamburger. **Loqiques des genres littéraires,** Traduit de L'allemand par Pierre Cadiot, Préface de Gérard Genette. Paris: Ed. Seuil, 1986, Pour la traduction française p. 275.

(٣) من أمثلة ذلك نذكر:

ـ **مخلوقات الأشواق الطائرة.**

ـ **محطة السكة الحديد**، دار الآداب ،بيروت، ط١، ١٩٩٠

ـ **ترابها زعفران، نصوص إسكندرانية**، دار المستقبل العربى، القاهرة، ط٢ دار الآداب، بيروت ١٩٨٦..

ـ **يا بنات إسكندرية**، رواية، دار الآداب، بيروت ١٩٩٠ .

ـ **حجارة بوبيللو**، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٠ .

ـ **إسكندريتى، مدينتى القدسية الحوشية** (كولاج روائى) دار ومطابع المستقبل بالفجالة والإسكندرية، ط١، ١٩٩٤ .

(٤) يعرف فيليب لوجان هذا النوع من القصص بقوله:

«إنه قصة استذكارية (استرجاعية) تصاغ بأسلوب نثرى وينشؤها شخص حقيقى عن وجوده الخاص، وقد يمّم شطر حياته الفردية يروى حكايتها» انظر:

Philippe Lejeune, **Le pacte autobiographlique**, Paris Ed. Seuil, p 975 p. 14.

(٥) من مظاهر هروب الخراط من طابو التجنيس، التسميات المختلفة التى يطلقها على كتاباته الروائية، ويمكن أن نذكر أمثلة لذلك:

ـ **يا بنات إسكندرية، رواية.**

ـ **ترابها زعفران، نصوص إسكندرانية.**

ـ **إسكندريتى، كولاج روائى.**

(٦) Jean Starobinski, **L'œil vivant II, La relation critique** Paris: Ed: Gallimard, 1970. p. 83.

(٧) **إسكندريتى**، ص ٩٥.

(٨) **إسكندريتى**، ص ص ٢٣ و٢٤.

(٩) نفسه، ص ٢١.

(١٠) يعرف فيليب لوجان العقد السير ذاتى **Le pacte autobiographique,** «بكونه إثباتا للتماهى بين الكاتب والراوى والشخصية فى النص»، ص ٢٥. ونحن وإن اقتنعنا بوجهة نظر هذا الباحث الجليل فى تحديده مفهوم العقد السير ذاتى، فإننا لسنا مقتنعين كل الاقتناع بالحدود التى أقامها بين السيرة الذاتية الحقيقية والسيرة الذاتية الروائية. إذ ما من سرد للماضى إلا وهو خاضع لمقام الحاضر، وهو لذلك قابل للتحريف والزيادة والنقصان، ولذلك فكل سيرة ذاتية فيها بعد روائى متخيل.

(١١) **إسكندريتى**، ص ٣٦.

(١٢) يرى ستاروبنسكى أن الزمن هو المكون الأساسى سواء بالنسبة إلى السيرة أو إلى السيرة الذاتية ، ومن ثم لا مكان للوصف فى مثل هذا النوع الأدبى. ارجع إلى: Jean Starobinski, **L'œil vivant La relation critique p. 83.**

(١٣) Gerard Genette: **Figures** III, Paris: Ed. Seuil 1972 p. 147.

(١٤) **إسكندريتى**، ص ص ٢٥ ـ ٢٦ ـ ٢٧.

(١٥) نفسه، ص ص ٢٥ ـ ٢٦.

(١٦) نفسه، ص ٢٦.

(١٧) Mikel Dufrenne, **Phenomenologie de l'experience esttique I: II La perception esthétique** Paris: Ed. Presses universitaires de France 1953. p. 425.

(١٨) Ibid: P. 428.

(١٩) Ibid: P. 428 - 429.

(٢٠) **إسكندريتى**، ص ١٦٠.

(٢١) يثير إدوار الخراط مسألة الجسد وعلاقتها بالروح فى مقال له فى **فصول** تحت عنوان «أنا والطابو: مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة»، عن السلطة والحرية، فيقول: «متى نتعلم ـ كما عرفوا ـ كيف نواجه أفراحنا الجسدية (التى هى فى صميمها روحية أيضًا) دون خوف ودون زمتٍ ضاغط ومفقر وداع إلى الجدب الروحى أساساً وإلى القحط فى ساحات الحب الحق» **فصول، الأدب والحرية**، ج ٣، المجلد الحادى عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٢ .

(٢٢) جورج ماى، **السيرة الذاتية**، تعريب محمد القاضى وعبدالله صولة، بيت الحكمة، قرطاج ١٩٩٢ ص ٩٤- Georges May: **L'aultobiorgraphie**, Paris: Presses universitaire de France, 1979.

(٢٣) اعتدال عثمان، «تشكيل فضاء النص فى «ترابها زعفران»، **مجلة فصول**، جماليات الإبداع والتغير الثقافى، الجزء الأول، المجلد السادس، العدد الثالث أبريل ـ مايو ـ يونيه ١٩٨٦، ص ١٦٢.

(٢٤) **إسكندريتى**، ص ص ٦٨ ـ ٦٩.

(٢٥) Mikel Dufrenne, **Phénomenologie de l'experience esthetique II: La perception esthetique** p. 445.

(٢٦) Pelit Robert: **Dictionnaire de la langue Francaise** (1) redaction dirigee par A. Rey et J . Rey - Deboue, Montreal Canada: Ed, les dictionnaires Robert. Canada S.CC 1988 p. 335.

(٢٧) Maurice Couturier, **La Figure de l'auteur,** Paris: Ed: Seuil: Octobre 1995 p. 95.

(٢٨) لعل الطريف فى تقسيم الخراط رواياته إلى فصول هو اختياره العدد التساعى (٩ فصول فى الرواية) شكلاً للتركيب، على شاكلة ما نجده فى **يا بنات إسكندرية وترابها زعفران. وأمواج الليالى. وحجارة بوبيللو** فكأنه الحنين إلى الفترة الجنينية الأولى تمتد على مدى تسعة أشهر.

(٢٩) يمكن أن نسوق أمثلة عديدة لذلك؛ انظر:

ترابها زعفران، ص ٤٥ **إسكندريتى**، ص ٣٤.

ترابها زعفران، ص ٤١ **إسكندريتى**، ص ٤٤.

ترابها زعفران، ص ٧ **إسكندريتى**، ص ٤٩.

ترابها زعفران، ص ١٥٣ **إسكندريتى**، ص ١٣٣.

وانظر: **يا بنات إسكندرية**، ص ١٦٤، **إسكندريتى** ص ١٨٠.

يا بنات إسكندرية، ص ١٠٨، **إسكندريتى** ص ١٨٩.

يا بنات إسكندرية، ص ١١٣، **إسكندريتى** ص ٢٠٢.

يا بنات إسكندرية، ص ١١٢، **إسكندريتى** ص ١٩٩.

(٣٠) **إسكندريتى**: ص ٢٥.

(٣١) لعل ما قاله شاكر عبدالحميد فى حدّه للزمن فى **الزمن الآخر** لإدوار الخراط ينطبق تقريبًا على الزمن فى **إسكندريتى** فهو الذى وسم هذا الاختلاط بين الأزمنة باللازمن، انظر:
شاكر عبدالحميد، الزمن الآخر، الحلم وانصهار الأساطير.
مجلة فصول، الأدب والإيديولوجيا (الجزء الثانى). المجلد الخامس ـ العدد الرابع، يوليو، أغسطس، سبتمبر، ١٩٨٥، ص ٢٤٤.

(٣٢) **إسكندريتى**، ص ١١٣.

(٣٣) نفسه، ص ١٥٥ ـ ١٥٦، ص ٩١.

(٣٤) نفسه، ص ١٥٦.

(٣٥) نفسه، ص ١٧٨.

(٣٦) إدوار الخراط، ليلتى الثانية بعد الألف.. لا تنتهى. مجلة فصول، استلهام ألف ليلة وليلة، الجزء الثالث، المجلد ١٣، العدد ٢، صيف ١٩٩٤، ص ص ٣٩٥، ٣٩٦ .

(٣٧) **إسكندريتى**، ص ١٢٤.

(٣٨) نفسه، ص ١٢٨.

(٣٩) Maurice Couturier: **La Figure de l'auteur**, p. 88.

ليس هذا القول منسوباً لكوتوريى وإنما أخذه عن المعاجم ومن المدونة النقدية الحديثة، وهو يرى فى موطن آخر أن للكاتب فى الرواية الحديثة حضوراً بارزاً، ص ٩٤.

(٤٠) Oswald Ducrot, "Analyses pragmatiques" in: **Conmmunication no.** 32, Les actes de discours p. 33.

(٤١) François Récanati: Qu'est ce qu'un acte Locutionnaire in **Comunication** no. 32, 1980 **p.** 270.

إن المتكلم عندما يتكلم ينجز كلاماً له معنى فى ظاهره، ولكنه يحمل فعلا للمتكلم مخصوصاً. قد يكون هذا الفعل فعل إثبات شئ يريد أن يدفع المخاطب إلى تصديقه، وقد يكون هذا الفعل حاملاً لاستفهام متجه إلى المخاطب، وقد طلب منه الإجابة عنه إلخ، وهذا الفعل يسمى فعلاً لا قولياً.

(٤٢) **إسكندريتى**، ص ١٥٦.

(٤٣) Philppe Lejeune, **Je est un autre, L'autobiographie de la litterataure aux medias**, Paris: Ed. Seuil 1980 p. 14.

(٤٤) **إسكندريتى**، ص ٦٦.

(٤٥) نفسه، ص ١٢٠.

(٤٦) Henri Bonnet: **Roman et Poesie, Essai sur l'Esthetlique des Genres: La Litterature d'Avant-Garde et Marcel Proust** Paris, Ed. A G. Nizet Paris 1880. P. 74.

(٤٧) **إسكندريتى**، ص ١٠٦.

(٤٨) المصدر السابق، ص ٥٨.

(٤٩) نفسه، ص ١٤١.

(٥٠) نفسه، ص ٣٤.

(٥١) نفسه، ص ٢١٧.

(٥٢) نفسه، ص ٧٩.
نلاحظ أن الضمير المتكلم المفرد كثيراً ما يتحول إلى ضمير متكلم فى صيغة الجمع عندما يتعلق الأمر بالحديث عن حركة الذات المفرد مع الأم أو مع الصديق أو مع المرأة، وكثيراً ما يتناسى المتكلم فى هذا السياق ضمير الجماعة ليتحدث عن نفسه، ومثال ذلك قوله: «وسمعنا فى الوقت نفسه قرقعات الرصاص فى الهواء كأنها غير جدية لاتحمل خطراً، آتية من نوافذ البناية الزجاجية الشاهقة، ورأيت الناس يسقطون بصمت» ص ٤٣.

(٥٣) إن ما يلفت النظر فى تشكل الذات المتكلمة بأشكال مختلفة هو كيفيات الانتقال من شكل إلى آخر دون سابق إعلام ودون مبرر ظاهر، إذ كثيراً ما يغيب صوت الراوى ثم يرجع فجأة.

(٥٤) الفكرة منسوبة إلى كل من جانيه وبروير وفرويد، وقد وردت فى معجم **مصطلحات التحليل النفسى**. تأليف: جان لابلاش و ج ب بونتاليس، ترجمة: مصطفى حجازى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨٧، ص ١٢٤.

(٥٥) Jean Lombard, **Variantes romanesques de quelques episodes Historiques** in: Recit et Histoire ouvrage publie avec le concours du centre National des lettres, PUF 1984 , p 96.

(٥٦) ورد ذلك فى كتاب Jean Starobinski: La **relation critique** p. 96.

(٥٧) إسكندريتى، ص ٥٨.

(٥٨) **إسكندريتى**، ص ٤١.

(٥٩) ارجع إلى كتاب Dorrit, Cohn, **La transparence interieure, Modes de representation de la vie psychique dans le roman**, Traduit de l'anglais par Alain Bony , Paris: Ed Seuil 1981 p. 49, 50, 67, 68.

(٦٠) **إسكندريتى**، ص ٦٠.

(٦١) Dorrit Cohn: **La transparence interieure**, p. 43.

(٦٢) **إسكندريتى**، ١٣٧.

(٦٣) نفسه، ص ٥٥، ٥٦.

(٦٤) نفسه، ص ٨٠.

(٦٥) إدوار الخراط، أنا والطابو، مجلة **فصول**، المجلد الحادى عشر ، عدد٣، خريف ١٩٩٢، ص ٥٠.

قراءة استطلاعية فى أعمال إبراهيم الكونى

اعتدال عثمان*

يمثل المشروع الروائى للكاتب الروائى الليبى إبراهيم الكونى إضافة حقيقية للأدب العربى، فنصوصه المتعددة تتسم باتساع رقعة النسيج القصصى وتجسيدها لحالة من حالات الوجود البشرى فى بكارته الأولى، متمثلا فى قصة أجيال متعاقبة لقبائل الطوارق المنتشرة بالصحراء الكبرى فى المنطقة الواقعة جنوب غرب ليبيا، المتاخمة لجنوب شرقى الجزائر، بالإضافة إلى المناطق الشمالية لمالى والنيجر وتشاد. يتميز السرد بتدفق فياض، يمتزج فيه الواقعى والتاريخى والأسطورى، ويتخذ طابعا ملحميا يصور صراع الإنسان انتصارا لإرادة الحياة فى ظروف بيئية بالغة القسوة والتطرف، وفى أزمنة نائية كأنها بدء الخليقة، على حين يتشكل السرد من طبقات متراكمة ومتداخلة، توجد متزامنة فى النص الواحد ومتكررة على امتداد النصوص. فى هذا العالم الروائى تسقط الحدود بين الحدثين الواقعى والأسطورى، وبين المرئى وغير المرئى، ويكتسب المحدود والعارض من صراعات البشر ومفردات حياتهم المتقشفة، والمتكرر من دورات الفصول ومواسم الجدب الطويل والمجاعات والأوبئة من جانب، والسيول والعواصف الرملية من جانب ثان، صفات سحرية وخارقة، ينحو السرد من خلالها إلى أسطرة الواقع، بمعنى صنع أسطورة خاصة، تتشكل من خلال إحالة نصوص الكونى إلى بعضها وتكرار الأحداث بصياغات متغايرة على نحو يجعل الكتابة حالة أسطورية، تعاش مرات ومرات، ولا تكف عن التوالد فى كل نص جديد، فيما ترتكز الكتابة فى الوقت نفسه على الموروث الشعبى العربى والأفريقى، الذى يقوم الكاتب بتفكيكه وإعادة تركيبه عن طريق مواجهة الشفاهى بالمكتوب والمكتوب بالشفاهى، بصورة مدهشة، وبغير حدود مرسومة.

لقد ساعد المكان الصحراوى المعزول على الاحتفاظ بأنماط حياة بشرية وحيوانية ونباتية، تقترب من الحالة

* قاصة وناقدة مصرية.

الطبيعية للمجتمعات الرعوية البسيطة، على حين تميزت قبائل الطوارق بهوية ثقافية ولغة وعادات وتقاليد وطقوس خاصة، تكشف عن خصائص غنية ومركبة، تختزن مراحل حضارية متعاقبة، بدءا بالعصر الحجرى المبكر، ومرورا بفترات خصوبة شديدة استمرت حول البحيرة الكبرى بالصحراء إلى أربعة آلاف عام قبل الميلاد حين ساد التصحر. ولقد بقت أطلال هذه المرحلة الحضارية قائمة إلى أن جرفتها السيول الشهيرة عام ١٩١٣(**).

يتخذ الكونى هذا الواقع التاريخى والاجتماعى والثقافى مادة تخييلية، يبنى بواسطتها عالمه الروائى عن طريق العودة المتكررة إلى وحدات سردية كبرى، يمثل بؤرتها المكان الصحراوى - المعزول جغرافيا - حيث تنطلق الأحداث والشخوص كى تعود إليه فى زمن دائرى، يتكون من مستويات زمنية عدة، يتقاطع عبرها نظام الحياة البدوى القائم على الترحال الدائم، ووقائع الصراع القبلى، وأحداث الغزو الخارجى، الإيطالى والفرنسى، ودخول المغامرين إلى عالم الصحراء، ودور الطرق الصوفية، خصوصا الطريقتين القادرية والتيجانية، فضلا عن تقاطع النظام المعرفى والقيمى، المستمد من ذلك النسق المعيش نفسه. تكشف دوائر السرد أيضا عن جانب آخر يتمثل فى طبيعة المزاج البدوى، اللائذ بالنهايات القصوى، المتراوحة بين العشق الإلهى والعشق الدنيوى، بين طلب الحقيقة أو «واو» الواحة الضائعة التى لم يدخلها أحد ولم ييأس من بلوغها أحد من جانب، وغواية الثروة والسلطة وشهوات الجسد من جانب ثان، فضلا عن دراما الحياة والعشق والموت وبحث الإنسان عن المعرفة ومعنى الوجود.

يتواتر العنصر السحرى والخارق على امتداد الأعمال الروائية ويحتل مساحة كبيرة من فضاء النصوص، على نحو يؤدى إلى تدفق سردى، يعوض عزلة الواقع ويضفى على مفرداته المحدودة صفات متغايرة الخواص، فيما يعمد الكاتب إلى تقديم السرد عبر صوت الراوى العليم بهذه المرجعية الخاصة، فيقدم الأحداث بمصداقها البرئ من منظور يتماهى مع منظور الشخوص القصصية، المنتمية إلى المكان بمحدداته الجغرافية التى تفرض نسقا للحياة، يتسم بأفق معرفى يتجاور فيه الدينى والسحرى. هذا الراوى الواحد يتعدد وينقسم من أجل أن يتبعث روح الصحراء وذاكرتها المنسية فيتحد بجبالها وصخورها ووهادها وذرات رمالها، ويستنطق الساكنين فيها، لا فرق بين إنس وجن وحيوان وطير ونبات. وتكتسب هذه العناصر على امتداد النصوص طاقات سحرية، فالجبل يتكلم فى رواية (المجوس) (١، ١٥)، (***) وللحجر والماء والسماء لغات فى رواية (السحرة) (١، ٤٩٦ - ٥٦٢). أما الريح فهى مطية الجان، ولها خصيصة تنقل الأسرار، فمن ضاق صدره بسر فى الصحراء وأسر به إلى الريح، لا يلبث أن يجده ذائعا بين الملأ، فيستحق القصاص بقطع اللسان على نحو ما نجد فى رواية (خريف الدرويش) (٣٢ - ٤٠ و١٢٣ - ١٣٢) على سبيل المثال. والمهرى الأبلق يصبح قرينا للراعى أوخيد فى رواية (التبر) فيتوحد مصيرهما حياة وموتا. وطائر الصحراء المسمى الطوارق «مولا مولا» تعاد تسميته مرات، فيكون أحيانا طائر الفردوس الذى علم أوداد الغناء فى رواية (المجوس) ويصبح أحيانا أخرى طائرا أسطوريا فى رواية (السحرة) يتحد به بورو - الذى هو كل الكائنات - بعد موته فيصير هو نفسه الطائر المفارق الذى ينشد أنشودة أبدية. وكذلك فإن النبتة الصحراوية النادرة المسماة «الترفاس» تصبح كنزا وهى فى الوقت نفسه عشبة الجن ذات الخصائص الخارقة. ويتوالى على امتداد النصوص انتقال الكائنات من بدن إلى بدن آخر، واتحادها وتكاثرها وإعادة تسميتها وتسمية الأشياء فى سياق روائى واحد ومتعدد فى آن.

وفى هذا العالم السحرى يصبح أبناء الصحراء هم «أحفاد الجن» (السحرة ١، ٩)، الذين يقرأون النبوءات فى عظام الذبائح والقرابين ويتخذون أقرانا من الجان، فيتبادل المرئى وغير المرئى الخواص، أو تتخذ النساء أزواجا من أهل الخفاء ينجبن منهم الخسس، وهم - على نحو ما ورد فى فقه اللغة للثعالبى - خليط بين الإنس والجان. وكذلك، فإن الصحراء لا تكف عن التحول فتنقلب الحسناء إلى حية أو غولة، أو ينقلب الجدى إلى أفعوان. ويرجع إلى هذا الطابع نفسه قول الراوى فى رواية (بر الخيتعور): «نحن فى الصحراء أمة واحدة، لا فرق بين ملة وملة، بين مخلوق ومخلوق، بين إنسان وجان، بين طير ودابة» (٣٢)، على نحو ما يصبح أيضا مواطن الطوارق بالصحراء هو «الوطن الوحيد الذى يتبدى فيه الأسلاف ليشاركونا الحياة» (السحرة ٢، ٦٣).

وإذا كانت هذه العناصر السردية تحيل بقوة إلى التراث الشعبى فى (ألف ليلة وليلة) مثلا، وأيضا إلى بعض الأساطير العربية والأفريقية بما يحتاج إلى دراسة خاصة، فإن ما يميز نصوص الكونى هو ابتكار أسطورة موازية ومرتبطة بهذا التراث نفسه، لكنها تعيد تكوينه وابتكاره فى السياق الروائى بما يتضافر ونهج فى الكتابة لدى عدد من روائيينا العرب، تشغلهم إعادة اكتشاف طرق مغايرة للقص تتبلور من خلالها خصوصية الرواية العربية المعاصرة.

تتم العودة المتكررة إلى الحدث الواحد فى أعمال الكونى من خلال مواقع زمنية متباينة، على حين يتجزأ الحدث نفسه فيدخل ضمن عناصر أخرى فى دائرة من دوائر السرد التى تنفتح على غيرها. وينتج عن هذا المنحى فى الكتابة تركيب تمتزج فيه وجهات نظر مختلفة، تمثل المنظور الزمانى للجماعة فى وعيها المكثف باللحظات الفارقة فى تاريخ القبيلة من ناحية، فيما نتلقى الحدث نفسه من منظور شخصية أو أكثر من الشخصيات المشاركة فى الفعل القصصى بصياغة مغايرة من خلال موقع زمنى آخر. أما الراوى المتحد بشخوصه والمتزامن معهم، فيقوم بدور مزدوج فهو ينظر إلى العالم الذى يقدمه من داخله فيما يقوم فى الوقت نفسه بإدارة السرد من خارجه عن طريق قفزات زمنية تعترض المجرى البطىء المتكرر لتعاقب السنوات والفصول، كى يكشف فى بداية دائرة سـردية وبداية دورة من دورات الحياة عن نهايتها. فالراوى الذى يقدم الأحداث بمصداقها البرئ من منظور الجماعة والشخوص القصصية هو نفسه الكاتب الضمنى الذى يواجه كل شئ فى عالمه الروائى بضده ونقيضه، فما بدا ديمومة تتواصل بمعزل عن العالم الخارجى بغير انقطاع، ينكسر باقتحام متواصل لهذا العالم نفسه وتغير نسق الحياة البدوية الرعوية. وما بدا على المستوى الظاهرى للقص استعادة لعالم الطوارق، يكشف على مستوى ثان استحالة المحاولة، بما يتجلى فى تفكيك أسس هذا العالم المغلق المعزول وخلخلة نظامه الحياتى والمعرفى من داخله. إن زمن الكتابة يبدأ من اكتمال دائرة زمن الجماعة ودخولها فى الغياب. لذلك، فإن الراوى/ الكاتب الضمنى الذى يستعير صوت الجماعة يقول: «نحن مسافرون أضعنا الطريق إلى الواحة التى نسعى إليها.. ضعنا فى الماضى وأضعنا المستقبل» (المجوس ٢، ٥٠) وذلك لأنه قد «كتب على القبيلة الزوال» (واو الصغرى، ١٤١). لكن هذا الزمن المنقضى نفسه يشكل ذاكرة النصوص فيبدأ زمن الكتابة من النهاية، ليصبح هو الزمن «الذى يجمع كل الأزمنة (تماما مثل) المكان الجامع لكل الأمكنة» (بر الخيتعور، ٤٢) والشخصية القصصية المجسدة للكائنات كلها. لكن ذلك الزمن هو أيضا اللازمان، لأنه يعتمد الذاكرة، فيستدعى الراوى إلى النصوص أزمنة ترجع إلى بدء الخليقة فضلا عن أزمنة تاريخية وسحرية متداخلة.

من بين الأزمنة البدئية نجد مثلا إحالة متكررة إلى زمن كانت فيه الحمادة ـ المركز الرئيسى لقبائل الطوارق ـ هى «الأرض البكر الأولى التى فازت ببركته تعالى، ففضأها واختلى فيها ليعجن من طينها قوام السلف الأول» (المجوس ٢، ٦٢). ذلك الزمن الأول يكتسب عبر المخيلة صفات سحرية حين «كانت الحجارة مازالت طينا طريا، وكان الناس يعيشون مع الجن، ويتكلمون مع الودان» (السحرة ١، ٣٢). (الودان تيس جبلى انقرض منذ القرن السابع عشر وبقى بالصحراء، ويعتقد الطوارق اعتقادا طوطميا أنه حيوان مقدس مسكون بروح الجد الأكبر للقبيلة). تتكرر الإحالة إلى هذا الزمن نفسه فى موضع آخر من الرواية نفسها ولكن بصياغة مختلفة، فهو «الزمن الذى كانت فيه الحجارة مازالت رطبة، والطير يتخاطب بمنطق الإنس، وأهل الصحراء يتخذون حسان الجن أزواجا لهم» (السحرة ١، ٢٨٤)، كما كانوا يسكنون «الواحة التى لا يحمل سكانها أسماء» (بر الخيتعور، ٤٢). ويعود الراوى ـ فى أكثر من موضع ـ إلى تاريخ ما قبل التاريخ، قبل اكتشاف المعادن وظهور الأشكال الأولى للمقايضة، فضلا عن المرحلة الحضارية التى قامت حول ضفاف البحيرة العظمى التى طمرتها العواصف الرملية والسيول، على نحو ما نجد مثلا فى الجزء الثانى من رواية السحرة (٣٠٠ ـ ٣٠١).

تتناثر فى النصوص إشارات إلى وقائع تاريخية محددة فى عصور متباينة، عاشتها أجيال متعاقبة، يقدمها الراوى كلها بالقدر نفسه من الأهمية التى يضيفها على الزمن

السحرى. فهناك، على سبيل المثال، إشارات إلى فتح المرابطين - الذين يرجع المؤرخون أصولهم إلى قبائل الطوارق - لمدينة تمبكتو بمالى ونشر الدعوة الإسلامية فى القارة الأفريقية، والعودة المتكررة، خلال مراحل الجدب والمجاعات لتغير القبائل الأفريقية على الصحراء الكبرى، فيما تستقطب النصوص أحداث الصراع القبلى ممتزجة بمؤثرات التراث الشعبى الأفريقى. هناك أيضا إشارة إلى «الغزاة الطليان [الذين] كسروا المقاومة بالسواحل وتدفقوا إلى الصحراء الكبرى من الشمال» (التبر، ٧٣). والراوى فى الرواية نفسها من سلالة زعيم القبيلة «الذى حارب الفرنسيين» (١١٩). وهذه الأزمنة التاريخية المتباينة تعود لتتداخل من الزمن السحرى، فيلجأ زعيم القبيلة إلى أهل الخفاء ليعاونوه فى صد هجوم الغزاة فيستجيبوا ويتحولوا إلى «جند جبابرة» (السحرة٢، ٣١٥)، كما أن الزعيم يقتسم الأسلاب مع قبائل الجن بعد الفوز على الأعداء فى رواية أخرى هى (المجوس) (٢، ٣٣٥).

يتمثل دور المغامرين فى رواية (نزيف الحجر) فى شخصية جون باركر، المستشرق الشغوف بتاريخ الطرق الصوفية فى الصحراء، الذى هبط عليها عام ١٩٥٧، حاملا غرائز الصياد للإنسان والحيوان فى آن. فهو لا يكف عن تتبع الفتى الراعى «أسوف» الذى يعيش حالة الفطرة والبراءة الأولى فى ديمومة زمن يبدو بغير انقضاء، فيقيم فى الخلاء حارساً للرسوم والنقوش التى خلفها الأسلاف على جدران الكهوف الصخرية، لا يأكل لحم الحيوان ولا يعرف معنى النقود أو معاشرة النساء. غير أن الرجل الغريب لا يكف عن مطاردة الراعى، ولا يكف فى الوقت نفسه عن التهام لحم الغزال البرى المهدد بالانقراض، على حين يستعيد النص مقتل هابيل على يدى قابيل، محيلا إلى أسطورة الرضيع الذى رضع دم الغزال عند مولده فشب متعطشا إلى الدماء.

ويستعاد حدث قتل الأخ لأخيه بسبب الغيرة فى سياق روائى آخر من خلال شخصيات روائية مغايرة فى رواية (السحرة)، على نحو ما سأوضح فى موضع تال.

وإذا كان الراوى يقوم فى نصوص الكونى بوظيفة مزدوجة؛ فيتماهى من ناحية مع صوت الجماعة ويشكل من ناحية ثانية دوائر السرد المرتبطة بالشخوص القصصية ويقودها على نحو يكشف فى بداية دورة الحياة عن نهايتها، فإن دائرة السرد الخاصة بشيخ الطريقة القادرية فى رواية (المجوس) على سبيل المثال تبدأ فى الجزء الأول من الرواية بمقتل الشيخ الذى خان العهد ووقع فى غواية السلطة واكتناز المال، ذلك لأن «الذهب والله لا يجتمعان فى قلب العبد» (٥٥)، وتفضى هذه الدائرة فى هذا الجزء نفسه إلى حكاية الحسناء وأوداد من ناحية وحكاية أوخا والبشر من ناحية أخرى؛ إذ يقود شباب القبيلة لحماية فوهة البئر بأجسادهم ضد مكائد الرمال، ثم ينفتح السرد من جديد على الدائرة الأولى ولكن خلال مرحلة سابقة على مقتل الشيخ لتصور صعوده إلى الزعامة واجتذاب الأتباع وصراعه ضد القبائل الأفريقية الغازية. وفى الجزء الثانى من الرواية نتلقى الحدث نفسه بتفاصيل جديدة من منظور الزعيم الذى يستعيد المراحل السابقة كلها، بعد أن كان قد تنازل عن السلطة واختار الاعتزال فى الصحراء.

وعلى نحو ما يتشكل فضاء النصوص عن طريق المزج بين التاريخى والواقعى والأسطورى، فإن الحدث الذى يتكرر بصياغات مغايرة من خلال وجهات نظر زمنية متباينة قد يتكرر أيضا من خلال شخصية قصصية بعينها، تحمل أكثر من اسم. إن دوائر السرد تتشكل فى رواية (السحرة) على سبيل المثال لتقدم رحلة فعلية ومجازية تقوم بها شخصيتان رئيسيتان هما جبارين وبورو. تتخذ الرحلة مسارا دائريا يبدأ من وطن الطوارق ويمتد عبر الصحراء ليعود إلى نقطة الانطلاق. ومن خلال الرحلة تتجلى أسئلة الوجود البشرى وتناقضات الإنسان الجامعة بين الضعة والبهاء والقبح والبراءة والإيثار والأثرة والغيرة القاتلة فى آن، وعلى نحو ما يتجسد فى العلاقة المركبة بين جبارين وقرينه بورو، فيما يتضح أيضا أنهما شقيقان. أما الهاجس الذى يسكنهما فهو البحث عن الهوية الثقافية المهمشة واستعادة ذاكرة التاريخ المجهول من النسيان والمحو، تلك الذاكرة الموغلة فى القدم والمرتبطة فى الوقت نفسه بالمأثور الشعبى وبتراث الأسلاف، المتناثر عبر الصحراء، والمتمثل فى «كتاب آنهى الضائع». إننا نجد فى الجزء الأول من رواية (السحرة) دائرة من دوائر السرد تقدم

أمثولة لقصة قابيل وهابيل من خلال شقيقين يقتل أحدهما الآخر بسبب الغيرة ويدفنه، فيفقد اسمه الأول وظله. لكن الأخ المقتول ينهض من قبره ويعود إلى الحياة، فيما يجهل بدوره اسمه الأصلى، فيعيد ساحر القبيلة تسميتهما بأسماء جديدة، يحملانها عبر الرحلة، بما له من دلالة على أن فقدان الاسم فى الحالتين يشير إلى ضياع الهوية بالمعنى الثقافى والبحث عنها فى آن. وإذ يعاد قص الحدث نفسه فى مواضع أخرى من هذا الجزء، فإنه يتداخل ودوائر السرد الخاصة بطقوس القران الأول لجبارين بالحسناء ورحيله لمواصلة الرحلة ثم عودته حيث تقام طقوس القران الثانى بالحسناء نفسها. ولا يستعيد الشقيقان أسماءهما الأولى إلا فى نهاية الرحلة ونهاية الجزء الثانى من الرواية ـ حيث تكتمل الدائرة بالوصول إلى نقطة البدء، كى يكتشفا أن لحظة الوصول هى نفسها لحظة اليقين؛ أن الحال قد فسد وأن الأمر قد قضى بغير رجعة.

يتوتر القص على امتداد النصوص فى الدوائر السردية المرتبطة بالشخوص بين نزوعين متعارضين يتناوبان الشخوص وتتقلب من خلالهما المصائر بين تلبية نداء الترحال الدائم ورفض روابط الاستقرار أو الاعتزال والبحث عن الحقيقة المطلقة من جانب، والبحث عن التراث الضائع من جانب ثان، مقابل نداء الحياة المستقرة والعمران. إن الشخوص المسكونة بالصحراء من العشاق وأهل الحكمة والمواجد الصوفية والدراويش والرعاة والعابرين وأهل الخفاء يجسدون نمط الحياة البدوية وناموس الصحراء ووصايا الأسلاف التى أخبرت الأجيال أن «قدرها هو الرحيل» (السحرة ١، ١٢٦) وأن الخطيئة الأساسية تتمثل فى مخالفة هذا الناموس، تلك المخالفة التى تحدث طوال الوقت لأنها محكومة بقدر آخر هو النسيان. لذلك، يدير الراوى/ الكاتب الضمنى السرد كى يفضى إلى مصير مأساوى ينتهى بدمار هذه النماذج الإنسانية، نفسها، إذ لا يكف نداء الحياة عن اجتذابهم، فيما يجسدون مغامرة الإنسان فى الوجود وتراوحه بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع.

تتلازم حالات العشق القصوى فى نصوص الكونى بعنف بدنى ومعنوى توقعه الذات العاشقة بنفسها وبالمعشوق فى آن، وذلك لأن المسكون بالصحراء لا يستطيع أن يرهن قلبه فى يد معشوق أرضى آخر. فيلجأ إلى تحطيم قيود الارتباط والامتلاك بالتخلى أو بفعل قتل يتحقق نصيا أو يتخذ صورة مجازية، على حين يتكرر فى مواضع عدة من النصوص قول الراوى: نحن لا نتخلى إلا عن الأشياء التى نحبها أكثر مما ينبغى. أو أنت لا تقتل إلا من أحببت أكثر مما ينبغى، لهذا السبب تختفى الشخصيات الرئيسية إما بالاختباء فى مغاور الجبال أو بمواصلة الترحال الدائم، على نحو ما نجد على سبيل المثال فى روايات (المجوس) و(فتنة الزؤان) و(بر الخيتعور). لكن الولاء لشرع الصحراء ووصايا الأسلاف والصراع البطولى ضد لعنة الدمار الذى يلاحق نظم الحياة ومنظومات المعرفة ذات الأفق المغلق، حين تخفق فى الاتصال بالعالم الخارجى والتواصل أخذاً وعطاء، ما يلبث أن يقود إلى اكتمال دائرة العزلة بتحقق النبوءة التى قضت بزوال القبيلة نفسها، بسبب الضعف الاجتماعى الذى يصيب السلالة. إن أوخيد الذى يستبدل زوجه المعشوقة فى رواية (التبر) بالمهرى الأبلق فيعيش متحدا به فى الخلاء يلقى مصيرا فاجعا بتقطيع أوصاله على أيدى أعدائه. وجبارين فى رواية (السحرة) يقتل الحسناء المعشوقة ليلة القران الأول ليرتحل بحثا عن تراث الأسلاف، ثم يعود ليقتل المعشوقة نفسها من جديد ليلة القران الثانى. والعاشق فى رواية (الدمية) يقتل معشوقة الألف مرة ويلقى القصاص راضيا لأنه لا يمكن الاتحاد الكامل بين كائنين إلا فى الموت. والدرويش فى رواية (المجوس) يقوم بإخصاء ذاتى ليقمع داخله عشقه المستحيل للحسناء. والدرويش فى رواية أخرى هى (خريف الدرويش) ينتحر بذبح نفسه، فيما يفضى سفاح المحارم فى رواية (عشب الليل) إلى قصاص الموت الذى توقعه الابنة بأبيها وبنفسها فى آن.

وعلى نحو ما يتعدد المكان الواحد ويتكرر الحدث بصياغات مختلفة، من مواقع زمنية متباينة، وتكتسب الشخوص صفات متغايرة الخواص، فإن المخيلة الروائية الخصبة تلجأ أيضا إلى اللعب الحر للدوال. ومن أبرز الأمثلة التى يتوافر ظهورها على امتداد النصوص دال «واو». فـ «واو» على الخريطة موقع محدد، يقع فى قلب بحر الرمال الكبير، و تشير إليها النصوص باستفاضة بوصفها الواحة التى قامت بها

حضارة «واو» الكبرى قبل مرحلة التصحر حين طمرها «ريح الجنوب مستعينا بالرمل اللعوب» (السحرة ١، ١٣٦)، وهى أيضا الفردوس المفقود الذى طرد منه الجد الأول، لذلك يستخدم الطارقى اللثام كى «يستر فمه الذى كان سببا فى طرده من «واو» بعد أن أكل اللقمة الحرام» (المجوس٢، ١٦). نجد أيضا أشارات عدة إلى «واو» واحة الحقيقة المطلقة التى لم يعثر عليها أحد، وبالرغم ذلك لم يتوقف البحث عنها منذ آلاف السنين لأن «الباحث يرى نعيمه فى البحث نفسه وليس فى غاية البحث» (بر الخيتعور، ٥٥)، ولأنه يعلم أن «واو» داخل كل فرد فى صدره فى قلبه» (المجوس ١، ١٨٦) وليست فى العالم الخارجى.

«واو» بالإضافة إلى ذلك هى الأسطورة الصحراوية التى تشير إلى واحة «لا يعثر عليها إلا التائهون الذين فقدوا الأمل فى النجاة.. (على حين أنه) لم يدخلها إنس إلا وخرج منها محملا بكنز يغنيه عن الناس والحاجة إلى أن يموت.. (لكن) ما أن يخرج الضيف من أسوارها حتى تختفى» (المجوس١، ٨٥). وأهل الصحراء لا يستغربون أن يحكى النذير (الأعمى) أساطير جديدة. عن «واو» لم يسمع بها أحد من قبل» (المجوس١، ٣٠٩) وهذه الأساطير تختلف فى كل رواية جديدة. يدخل دال «واو» فى سياقات أخرى تتعلق ببناء واحة جديدة، يطلق عليها الزعيم اسم الواحة الضائعة. وببناء الواحة يتغير نظام الحياة البدوية القائم على الترحال وتتم مخالفة شرع الصحراء الذى يقضى بأن «الموت يأتى مع اكتمال البنيان.. (لهذا السبب) يهدم السلطان بالليل ما يبنيه حكيم البنيان بالنهار» (بر الخيتعور، ٦٩). لكن «واو» الواقع والاستقرار تستمر فى الوجود فتصبح محورا لرواية «واو الصغرى» و«الدمية»، وذلك لأن «قدرة الإنسان على البناء تفوق قدرة الإنسان على الهدم» (بر الخيتعور، ٥٣ ـ ٥٤).

وإذا كانت «واو» علامة نصية رئيسية فى النصوص فإنها ترتبط أيضا بعلامة نصية أخرى، لا تقل الإحالة إليها استفاضة هى «كتاب آنهى الضائع»، ويمثل ـ كما ذكرت ـ المأثور الحضارى والشعبى الذى يستدعيه الكتاب بكثافة ويتجلى فى النقوش و الرسوم المحفورة على جدران الكهوف الصخرية التى تثبت فى النصوص بلغة الطوارق الأصلية وتسمى «تماهق» وأبجديتهم المسماة «تيفيناغ»، وترجمتها إلى اللغة العربية فى آن، وذلك فضلا عن رموز التمائم والحكم والأمثال والأساطير والأشعار والمواويل الصحراوية والطقوس والعادات المرتبطة بالمناسبات المختلفة. إن إيراد هذا المأثور فى متن النصوص وتحويل شفرته اللغوية المجهولة إلى اللغة العربية والتفاعل الناشئ بين شفرات لغوية متباينة فى السياق الروائى نفسه، يجعل من ذاكرة الغياب حضوراً يدخل فى نسيج الأدب العربى الحديث، على حين يجعل اللغة فى نصوص الكونى الصحراوية تتوتر على امتداد السرد بين الغياب والحضور، وبين الشفاهى والمكتوب، وبين تصوير إيقاع الحياة البطيء المتكرر والتدفق السردى الفياض بطاقات شعرية مدهشة، لا تشحن الدوال المفردة بمدلولات متغايرة الخواص فحسب، بل تجعل السياق الروائى يمتح من كنوز ثرة تختزنها الذاكرة الثقافية العربية، وتضيف إليها رافدا مجهولا ومهمشا بما يلفت أنظارنا إلى روافد أخرى، ذات جذور حضارية عميقة ومتنوعة، يثرى استلهامها واقع الرواية العربية المعاصرة، كما يجعل كتابات الكونى تسهم بدورها فى إعادة اكتشاف منابع للقص وطرق فى السرد العربى تتميز بسمات خاصة.

إن القص فى نصوص الكونى كلها يعتمد رؤية تقوم على قانون النقائض والأضداد، فبناء العالم الروائى يكشف المسكوت عنه فى هذا العالم نفسه ويتمثل فى عزلة المكان التى تتضافر مع استدارة الزمن كى تلتئم الدائرة على حيوات الشخوص القصصية بما يفضى إلى نهاية ذلك العالم نفسه ودخول نظام الحياة المرتبطة به ـ بشقيه المعيشى والمعرفى ـ إلى زوال. لكن النهايات تصبح بدايات لكتابة تتحقق فى كل نص جديد. هذه الكتابة تنشئ الأسطورة، فيما يقوم الكاتب الضمنى بتفكيكها من داخلها وإعادة تركيبها بصورة متواصلة فى النص الواحد وفى مجمل النصوص، وكذلك فإن عناصر السرد تكتسب على امتداد الأعمال الروائية صفات متغايرة الخواص، لا تكف عن التحول والتوالد بغير حدود مرسومة، على حين تظل الدلالة الكلية للنصوص مرجأة ومفتوحة على احتمالات التأويل فى آن.

هكذا، تحملنا النهايات إلى البدايات من جديد فى دورات لا تنتهى، تشكل بنية سردية مراوغة، تتفرع من خلالها الوحدات السردية إلى شعاب ووهاد وذرى، لتتكون منها دوائر السرد والتخييل التى تنفتح على بعضها، فتفضى الواحدة منها إلى الأخرى، كأنها المتاهة الصحراوية أو المفازة فى بحر الرمال العظيم.

غير أن نصوص الكونى تكتشف أيضا عن رؤية مثقف واسع الثقافة، يتمثل التجربة الإنسانية والتراث العالمى تمثلا عميقا، ويتضافر هذا الجانب مع السياق الروائى عن طريق انتقاء بالغ الدقة والتنوع لمصادر المقتبسات المتصدرة لفصول الأعمال الروائية كلها. إن التنوع الكبير فى وجهات النظر التى تحيل إليها المقتبسات تتضمن تداعيات فلسفية من الشرق والغرب، ومن التراث والأدب العربى والعالمى على امتداد العصور وتباين الثقافات. إننا نجد تجاورا لمقتبسات من الكتب المقدسة وابن خلدون وأرسطو والنفرى وشوبنهور وفريد الدين العطار والجاحظ وأمبرتو إيكو وفرجيل ويونغ وأبى حيان التوحيدى وهيرودوت وابن رشد ودانتى ونيتشه وشتاينبك وتوماس مان والحكمة الهندية والصينية... إلخ. إن تجاور هذه المقتبسات يخدم خطة الكاتب، إذ يفتح مشروعه الروائى على المعرفة الإنسانية من ناحية، ويتفاعل من ناحية ثانية مع الرؤية الروائية ويربطها بسياق الرواية العربية المعاصرة. أما ارتكاز الكونى على خصوصيته الثقافية فيؤدى إلى ابتكار طرق فى القص، تكشف إمكانات كتابة مغايرة، وتسهم فى بلورة خصوصية أكثر اتساعا فى السرد العربى الحديث، تلتقى ـ لا شك ـ مع خصوصيات روائية أخرى فى عالم متعدد الثقافات. يحيلنا هذا المنحى فى الكتابة إلى أعمال أدبية نظيرة فى الأدب العالمى منها على سبيل المثال (مائة عام من العزلة) لجارثيا ماركيز و(اسم الوردة) لأمبرتو إيكو، وذلك من حيث مصير الدمار الذى تلقاه الأنظمة الحياتية والمعرفية المغلقة، سواء بالإعصار المدمر للقرية ونهاية السلالة فى الرواية الأولى، أو بالتهام الحريق للكاتدرائية والمكتبة وتقوض النسق الكهنوتى المعزول فى الرواية الثانية، أو من خلال رؤية مناظرة ومختلفة لموهبة عربية ترتبط بمرجعية ثقافية مغايرة ومعرفة وثيقة حميمة بهذه المرجعية ذاتها.

إن أهمية نصوص الكونى لا ترجع إلى هذه الجوانب فحسب، كما لا ترجع إلى حيوية تصويره الطابع الصحراوى وامتلاكه خيالا خلاقا يبنى بواسطته أسطورة معاصرة لها عمقها الوجودى والتاريخى وتقنياتها المتميزة التى تتنفس هواء نقيا، مكتنزا بالشعر، وذلك لأن الكتاب يقدم فى الوقت نفسه رؤية روائية قادرة على الاستبطان والاستشراف، وآليات نصية تبنى وتقوض كى تعيد البناء على أساس جديد، فيما تتخفى الدلالة الكلية فى عتمات المعانى المراوغة الخلابة فى آن. وإذا كان غنى النصوص ذاتها وإشعاعاتها القوية فى اتجاهات متباينة يجعلان القبض على دلالة نهائية لها أمرا يدخل فى دوائر المحال، فإن إحدى هذه الدلالات يتمثل فى مسعى كاتب عربى لأن يعيد، على طريقته وبخصوصيته، النظر فى العالم من خلال رؤية نقدية كاشفة لما يدمر حياة الإنسان ويسحق وجوده.

ويبقى الحلم أن تظل الحياة أكثر إنسانية وعدلاً، ويظل الوجود أكثر بهاء وثراء.

هوامش

** حول أصول قبائل الطوارق وتاريخهم، انظر:

ـ محمد سعيد القشاط، **التوارق ـ عرب الصحراء الكبرى**، مركز دراسات وأبحاث شؤون الصحراء، ليبيا، طـ ٢، ١٩٨٩.

ـ ك. مادهو بانيكار، **الوثنية والإسلام ـ تاريخ الإمبراطوريات الزنجية فى غربى إفريقية**، ترجمه وعلق عليه أحمد فؤاد بلبع، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، القاهرة، طـ١، ١٩٩٥.

ـ يختلف المؤرخون حول الأصول العرقية لقبائل الطوارق، فمنهم من يذهب إلى أنهم أصل السلالة البربرية، ومنهم من يرجع انتسابهم إلى قبائل حمير الذين هاجروا إلى الصحراء إثر سقوط سد مأرب (**التوارق**، ص ١٧)، غير أن البعض الآخر يعود بنشأتهم إلى أصول فينيقية (**الوثنية**، ص ٥٣). يتبع الطوارق ـ تاريخيا ـ النظام الأمومى فى توريث الزعامة لابن الأخت، وهو النظام الذى يشير إليه الكونى ويثبته فى مواضع عدة من نصوصه. وقد أطلق ابن خلدون على الطوارق «الملثمون» بسبب ارتداء الرجال للثام، لا يظهر غير

عيونهم، على حين تكشف النساء وجوههن (**التوارق**، ص ٨٩ **والوثنية**، ص ١٣٦).

ـ لقد كشفت الحفريات الأثرية عن نقوش ورسوم ترجح حدوث هجرات متبادلة بين سكان الصحراء الكبرى وسكان جنوب وادى النيل، ترجع إلى الألف الحادية عشر ق.م. كما حدثت هجرات أخرى موازية إلى وادى النيجر (**الوثنية**، ص ٥٣ ـ ٥٤). أما لغة الطوارق وأبجديتهم المسماة التيفيناغ، فيعدها الباحثون اللغة الأم التى تفرعت عنها لغات البربر بشمال أفريقيا (**الوثنية**، ص ١٦) ويجد بعضهم الآخر مؤثرات قوية تربطها بمرحلة قديمة من مراحل تطور اللغة الهيروغليفية، فضلا عن مؤثرات أخرى فرعونية تظهر فى النقوش المحفورة على جدران الكهوف الصخرية فى المنطقة. (**الوثنية**، ص ١٦). وتوظف بعض هذه النقوش والرسوم فى أعمال الكونى بوصفها لوحات لأغلفة الروايات فى الطبعات التى اعتمدت عليها والتى ينص فى بداية معظمها أنها «لفنانى ما قبل التاريخ، توجد بمنطقة تاسيلى بالصحراء الليبية وترجع إلى الألف السابعة ق. م»، مما يعد إضاءة تشكيلية للنصوص الروائية.

** * أعمال الكونى التى وردت فى الدراسة، حسب ترتيب الإحالة إليها فى المتن، وترد الإشارة فى المتن إلى عنوان العمل ورقم الجزء ثم رقم الصفحة، وذلك بالنسبة إلى فقرات التنصيص، أو الاكتفاء بذكر رقم الصفحة فى حالة الإحالة إلى عمل بعينه.

- **المجوس**، الجزءان ١ و ٢، دار التنوير، بيروت، ط٢، ١٩٩٢ .
- **السحرة**، الجزءان ١ و ٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤ .
- **خريف الدرويش**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢. ١٩٩٤.
- **التبر**، دار التنوير، بيروت،ط٣، ١٩٩٢ .
- **بر الخيتعور**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٧.
- **واو الصغرى**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٧.
- **نزيف الحجر**، دار التنوير، بيروت، ط ٣، ١٩٩٢.
- **فتنة الزؤان**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٥.
- **الدمية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٨.
- **عشب الليل**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٧.



التحول من العلمانية إلى التدين
فى رواية
شموس الغجر لحيدر حيدر

جمال شحيد*

عبر التحولات الكبرى التى عرفها المجتمع السورى إبان العقود الأربعة الماضية، تتجلى مسألة الانتماء بكل تشعباتها وتوجهاتها وتناقضاتها، كأنها المسألة الحاسمة فى تاريخ العرب المعاصر، لا سيّما وأن الأحداث السياسية والاجتماعية دفعت بهذا المجتمع إلى أن يقول فيها كلمته ويفسّرها حسب رؤيته يساراً أو يميناً أو منزلة بين المنزلتين. ويطلّ علينا الروائى السورى حيدر حيدر الذى رصد هذه التحولات منذ ربع قرن، برواية إشكالية سمّاها (شموس الغجر) صدرت عام ١٩٩٧(عن دار ورد، دمشق) تطرح مسألة الانتماء بطريقة جديدة.

بعامة مال الروائيون العرب إلى تبنىّ الوعى الصاعد من اليمين إلى اليسار، أو على الأقل المتحوّل إلى الوسط كما فعل يحيى حقى فى (قنديل أم هاشم). وفعلوا ذلك تأثراً بالإيديولوجيات القومية واليسارية التى سيطرت على الساحة الثقافية حتى انهيار الاتحاد السوفييتى. وبعد ذلك تغيرّ الاتجاه فى عقرب البوصلة، فصارت كل الجهات والتحولات ممكنة. وأصيب الانتماء اليسارى أحياناً بنكسة الدروشة والانتقال إلى الغيبيّة والاتكال. وهذا ما حصل لبدر النبهان بطل رواية حيدر حيدر (شموس الغجر).

ولكى أتمكّن من إعطاء هذه الرواية حقـهـا من التحليل، سأعالج أولاً ظاهرة الارتداد عند بدر النبهان ثم سأتوقف عند لغة التحوّل إلى الدين وإحالاتها النصيّة والتراثية؛ وكنقطة ثالثة سأعالج مسألة المتخيل الدينى والسرد الروائى.

١ ـ ظاهرة الارتداد إلى الدين فى «شموس الغجر»:

بدءاً لابد من القول إنّ الحديث يُنقل إلينا عن طريق راوٍ،أو بالأحرى راوية اسمها فى الرواية «راوية النبهان» وهى بنت بدر النبهان التى كانت مفتونة بأبيها الماركسى التنويرى

* كاتب سورى.

العقلاني الذي تنكّر لرابطة الحسب والنسب وقطع الصلة مع أبيه الإقطاعي سعيد آغا النبهان بسبب تطليق هذا زوجه (أم بدر) ظلمًا وتعسفًا. إذن، يصلنا الحديث بكامله عبر وسيط غير حيادي تنقله لنا فتاة جامعية درست علم النفس وعادت بعد تخرجها إلى قريتها «عيون الريم» وعاشت التحولات الكبرى التي ألمّت بأبيها وعائلتها.

تقصّ علينا راوية حكاية جدّها سعيد آغا النبهان الذي فرض سلطانه على الناس والفلاحين والذي انتحل النسب الهاشمي لآل النبهان «كان قابضًا على ما حوله من أرض وحيوان وبشر كما يقبض الصقر على فريسته» (ص ١١) ووحدها زوجه وابنة عمه درية النبهان تصدت لصلفه وتهوره «علينا، نحن أسرتك، أن نحترمك ونستمع إليك، لكنك لست إلهًا لنعبدك» (ص١٢)، وبغريزة الأنثى «بدأت تشم رائحة شذى النساء في خلاياه» (ص١٥)، لا سيّما وأنه كان يكثر من أسفاره إلى المدينة. فلامته على هجره السرير الزوجي. فطلّقها وتزوج من فتاة تصغره بعشرين سنة. فغضب ابنه بدر من تصرف أبيه هذا وانحاز لأمّه قائلاً:

> سيّد الغابة هو ذا يزأر بجنون عظمته لا لشئ سوى أنه الأقوى والمالك والثرى. يرمي الطلاق على أمه كما لو أنّها أمة أو جارية. أية عدالة هذه؟ ومن أعطاه هذا الحق الإلهي؟(ص١٩).

وبدأ سفر الخروج لبدر النبهان ذي الستة عشر ربيعًا وقطع حبل السرّة بينه وبين أبيه. فنقل أمه إلى بيت بنتها المتزوجة وبقي أربع سنوات يعمل في لبنان في مزرعة تفاح ثم في مستودع للكتب. وهنا أقبل بنهم على القراءة التي لم تتوفر له من قبل، فقرأ «الفكر الاشتراكي والأدب الروسي والسوفييتي بنهم القوارض» (ص٢٩). ثم يعود إلى قرية غير بعيدة عن كفر حمام (مقر أبيه)، وتزوج وأنجب وعمل في الزراعة، دون أن يحرم نفسه من مطالعة الكتب اليسارية. فاعتقل بتهمة قراءته نشرة لتنظيم سياسي محظور. وأطلق سراحه بعد أربعة أشهر، وعاد إلى أمه وعائلته، ولكن بعقلية مختلفة ولغة جديدة أثارت دهشة راوية التي تقول:

> أربعة شهور اعتقال لرجل كان في صلابة الصوان تحوله إلى إنسان في هشاشة الطباشير؟ أين هي الحقيقة في هذا الزوغان والسراب الذي أتأرجح فيه (ص ٤٣).

وتقول أيضًا :

> بدر الدين نبهان. والدي ومثالي، بروميثيوس الزمن الماضي، المفتتن بتشي غيفارا وأبي ذر الغفاري وحمدان قرمط وعلي بن محمد قائد ثورة الزنج ولينين، أراه الآن وهو يطوف فوق سفوح عرفات في مكة، يجري بين الصفا والمروة، يرجم إبليس بالحصى، معتمرًا ثياب التحريم إبان مواسم الحج في رحاب خادم الحرمين الشريفين. (ص ٦٣).

ويعود الأب الثوري سابقًا إلى عقلية الأب الشرقي التقليدي. قبل الارتداد كان يعامل أولاده كأصدقاء ويقول لهم: «أنتم الآن أحرار وراشدون. والإنسان بلا حرية يتساوى مع الحيوان في زريبة» (ص٥٩). قبل الارتداد كان يسخر من والده الشيخ والآغا والإمام وهو:

> يختم موعظة صلاة الجمعة في مسجد كفر حمام داعيًا بطول العمر لسيد هذه البلاد. درع الأمة في الشدائد ليكون لها عونًا وراعيًا وهاديًا في ظلماتنا. نحن العباد الواقعين في الخطايا والمعاصي: اللهم وال من ولاه وأنصر من نصره واخذل من خذله، الرشيد الحكيم الخارج من عين الشمس والداخل في بروج البحر ومحاق القمر قبل بدء البدايات ونهاية النهايات، وريث من دحى باب خيبر ورد الشمس عن مغيبها. أمير الزمان والعواصف والطيور والأسماك وسباع البر وما يدب على سطح الأرض. هو الذي به فاز الإسلام، وبقوته وعزمه حطمت أصنام الكافرين في مكة فانتصر الدين إلى يوم القيامة. (ص٤٦).

وبعد الارتداد صار عمليًا يتبنى الأفكار التى كان يحاربها من قبل، بدأ يتحدث عن:

عصر جديد افتتحته ثورة الإسلام فى إيران، راوياً ببرود ولا مبالاة انهيار الثورة الاشتراكية فى الاتحاد السوفييتى، مثاله القديم، مفصلاً أخطاءها وإهمالها للإنسان والروح المقدسة والحرية الفردية وخصوصية القوميات وهيمنة القومية الروسية.

(ص ٤٩ ـ ٥٠)

وبعد النكوص صار يتحدث عن العودة إلى الأصالة والجذور وأن الحل يكمن فى العودة إلى الصراط المستقيم (ص ٥٠) وأن الثورات الأوروبية التى فصلت الدين عن الدولة وبنت المجتمع المدنى فاشلة. فتسأله راوية: «ـ بابا، ألا ترى فى هذه الأفكار نكوصاً، نوعاً من الخيانة الذاتية؟ «لكأن صاعقة هوت عليه: اخرسى، أضاف مستشيطاً بالغيظ: أصلاً منذ ولادتك على هذا النحو الشاذ وأنت مسكونة بالشيطان وروح الشر» (ص ٥٠ ـ ٥١).

وبدأ يتغير سلوكه ويعيد أفراد أسرته إلى الأخلاق التقليدية الشرقية. فتقول راوية عن القوانين العائلية الجديدة التى سنها:

فى الشهر السابع بعد خروجه من المعتقل، أصدر الصدر الأعظم، بدر الدين نبهان، إمام أسرتنا وشيخها الجديد، أولى فرماناته الهمايونية المقدسة والمطاعة.

فرمان أول: لا للخروج من البيت إلا بإذن منه أو من الأم وضرورة العودة قبل غروب الشمس. أمى أمينة السر السعيدة بتحولاته ورجوعه إلى الصراط المستقيم. الأم الجاهلة التى ستقول له علانية بعد خروجه من السجن بوقت قصير، هو الجريح المنكسر آنذاك : خراء على شيوعيتك. تلك البلية التى أوصلتنا إلى ما نحن عليه فلا ينبس بكلمة.

فرمان ثان: لا للبحر أو السباحة بالمايوه وارتداء الشورت داخل المنزل فى الصيف.

فرمان ثالث: يطفأ التلفزيون فى تمام الساعة العاشرة وتحت المراقبة نوعية الأفلام أو المسلسلات المعروضة.

فرمان رابع: يمنع الاختلاط بين الذكور والإناث من الأصدقاء الوافدين إلى البيت.

فرمان خامس غريب: يمنح الابن البكر، وهو الآن طالب ضابط فى الكلية العسكرية، حقوق الأب خلال غيابه فى الإشراف على شؤون البيت ومراقبة الأسرة.

فرمان سادس خطير: محظور دخول الكتب المعادية للدين والمحرضة على الثورة والإلحاد. كما تحظر قراءة الكتب الأدبية والروايات الإباحية التى تدعى التحرر ومساواة المرأة بالرجل.

هكذا بعد أن تربينا ونمونا فى ظلال مبادئ الرجل التقدمى، داخل أسرة الأصغر فيها لم يتجاوز الثالثة عشرة، تصدر هذه اللوائح الجديدة من البطريرك الذى كان بالأمس يبشر بحضارة العرب المستقبلية التى ستنهض بالعقل «العلم والحرية. (ص٥٧ ـ ٥٨).

وتعبر راوية عن هذا النكوص باستخدامها بعض الصفات العتيقة التى تطلقها على أبيها؛ فهو «كالصدر الأعظم الذى يصدر فرماناته الهمايونية، وهو إمام الأسرة وشيخها الجديد، وهو بطريرك شرقى يبت فى الحلال والحرام» ويراقب الهاتف والتلفاز «ويقوم بدوريات تفتيش على غرف النوم يطمئن على استتباب السلام المنزلى ومتانة حصون الأخلاق» (ص ٦٧).

٢ ـ لغة الارتداد إلى الدين وإحالاتها النصية والتراثية:

تبدأ تحولات بدر النبهان بتكرار عدد من العبارات الدينية التوكلية. فعندما تسأله بنته راوية عن الإهانات التى تعرض لها فى السجن يجيبها أن «يد الظالم قوية لكن يد الله أقوى من الظلم. هو الذى يأخذ بيد الإنسان وقت الشدة»

(ص ٤١). وعندما أتى أصدقاؤه وأقاربه لتهنئته بالسلامة رماهم بهذه العبارة القدرية: «قل لن يصيبكم إلا ما كُتب لكم» (ص ٤١). وراح يتحدث عن المقولات الدينية كالتوبة والاهتداء إلى الصراط المستقيم والخروج من عالم الضلالة إلى عالم النور. فتقول راوية:

نبدأ سماع موسيقى جديدة. سيمفونية يومية حول الأخلاق القويمة وإقامة الصلوات والوصايا العشر والانتباه لمسألة القضاء والقدر، وطاعة الوالدين، وفروض الزكاة ومراسيم الأعياد والاستماع للتراتيل الدينية من الراديو والتلفزيون، وضرورة البسملة والحمدلة أوقات الطعام (ص ٤٤).

وراح بدر النبهان يتكلم عن العودة إلى الأصالة والجذور ورسوخ الدين وبدأ يحملق في أخطاء الثورتين الفرنسية والبولشفية واعتبرهما عاصفة هوجاء وهمدت؛ ولابد للتاريخ العربي أن يستعيد مجده الأول. فالدين أرسخ من كل الثورات العابرة في التاريخ (ص ٥٠). وصار يستفيد من كل مناسبة ليتكلم عن بطلان المفاهيم التي تنكر لها كالاشتراكية والتقدم واليسار والديمقراطية والتغيير.

وصار يتوافد على البيت رجال لا عهد له بهم ويحيون حلقات الذكر والأعياد السرية في غرفة منفردة على السطح، سمتها راوية «سقيفة بني ساعدة». ولكن قبل أن تتوطد علاقة بدر النبهان بالدين، كان لابد من طقس ديني يعلن فيه عودته إلى الحظيرة والمذهب ويجهر بتوبته ويتبرأ من ماضيه الأسود (ص ٨٩) فأقيم محفل سرى في المقر الديني للبلدة حضرته مجموعة من رجال الدين بعمائمهم البيضاء وبرانسهم السوداء ولحاهم الطويلة ووجوههم الجهمة. ويؤمر بدر النبهان بالسجود فيفعل فيقول له أحدهم:

على المرتبة الصغيرة أمامك كتاب مقدس. قرآن آبائك وأجدادك. قبله ثلاثاً وضعه فوق رأسك بإجلال. ضع كفك عليه ولا ترفع رأسك حتى يؤذن لك. ردد: هذا كتابي وكتاب آبائي الأولين والآخرين ولا كتاب لي سواه. عليه أقسم معلناً توبتي وغفراني وعلى طريق أسلافي وشيوخي وأسيادي سأسير. نذورهم نذوري وأعيادهم أعيادي وزكواتهم حق وواجب إلى يوم الدين. بنورهم أقتدي إلى يوم القيامة والنشور.

بعد أن صدع للأمر سأله الصوت المهيب: من هو مولاك وإمامك؟

ـ الواحد الأحد الفرد الصمد خالق السموات والأرض منه البدء وإليه النهاية.

ـ ومن هو؟

بصوت متهدج قال: أمير البرق والعواصف الذي رد الشمس عن مغيبها. داحي باب خيبر ومحطم الأصنام في مكة المكرمة.

ـ ومن هو؟ ارتج المكان بالصوت الراعد.

ـ باب مدينة العلم والعرفان، النور المشع في مشارق الأرض ومغاربها. الحي القيوم في الدنيا والآخرة. بيده مفاتيح السموات والأرض. المنار في عين الشمس والمرئي في وجه القمر.

ـ وما أعيادك المرتسمة؟

ـ عيد الغدير والنصف من شعبان ورمضان والأضحى (ص ٩٠ ـ ٩١).

ثم يطلب منه أن يتبرأ من «شيوعيته المضللة والملحدة» فيفعل ثم يتقدم الإمام ويغمس غصن آس في مزيج من العنب والعسل ويلقمه بضع قطرات منه ويمسح على جبهته ويباركه؛ ثم يقرأون الفاتحة لعودة هذا التائب إلى حظيرة الإيمان بعد ضلال.

ومن يمعن النظر في النص يجد عدداً من الصور المنتشرة في المذهب العلوي حول علي بن أبي طالب، فهو باب مدينة العلم والعرفان، المنار في عين الشمس والمرئي في وجه القمر (٩١) وهو أيضاً «الخارج من عين الشمس والداخل في بروج البحر ومحاق القمر»، وهو أمير الزمان

الذى دحى باب خيبر ورد الشمس عن مغيبها، وهو الذى حطم الأصنام فى مكة (ص ٤٦) وتتكرر الإشارات إلى المذهب العلوى بقول الكاتب: «وبدأ يهذى بأمور التناسخ وعودة الروح والتجسيد الإلهى للأكوان منذ آدم وحتى ظهور المهدى المنتظر» (ص١٢٧). «هى ذى الكتب السرية. الوجد الصوفى. تجلى الأئمة فى الشموس والأقمار» (ص١٢٨). إضافة إلى المرجعية العلوية، يحتوى خطاب التائب المستغفر بدر النبهان على إحالات مسيحية كالعبارة القائلة: «ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان... كانزو الذهب والفضة مأواهم الجحيم والسعير» (ص١٠٨).

وتكثر الإشارات النشورية فى لغة بدر النبهان فيستشهد بقول الإمام على:

يأتى على الناس زمان لا يبقى فيهم من القرآن إلا رسمه، ومن الإسلام إلا اسمه، ومساجدهم يومئذ عامرة البناء، خراب من الهدى، سكانها وعمارها شر أهل الأرض (ص١٠٨)

وتحسبًا لنهاية الزمان لبس الناس المسوح الدينية والمذهبية فانتشرت الجمعيات والمحافل السرية التى كانت تبشر «بأيام القيامة واقتراب ظهور المهدى المنتظر، سيد الزمان القادم من عين الشمس، ناشر العدل يوم الدينونة» (ص١٦١). ويذكر الكاتب تلك الخرافة القديمة القائلة بأن الأرض والحياة عليها تؤلف ولا تؤلفان، وستقوم القيامة قبل العام ألفين (ص ١٦١).

وتتخلل النص إشارات إشراقية صوفية ليست بعيدة عن الغنوصية المنتشرة فى بعض المذاهب الشائعة فى المشرق العربى التى طبعت بصماتها فى أوساط ما يسمى بغلاة الشيعة. فيقول النص إن صوت بدر النبهان كان يجلجل متكلمًا عن «الكلى القدرة، المشع عبر الأزمنة، والمتجلى فى الدهور. ذاك الذى لم يتغير سوى فى أشكال الظهور. الجوهر هو هو والمعنى هو هو ثبات ودوران أبديان حول الذات الخالدة» (ص ١٤١ ـ ١٤٢).

وبعد هذه الرحلة المضنية فى ربوع الدين يعترف بدر النبهان بأن ارتداده قد اكتمل، فيقول لأبيه المحتضر:

أخيرًا أدركنى نور الله وأنا فى تيه الضلالة. كنت تائهًا فى الظلمة، مأخوذًا بترهات وأباطيل لا معنى لها. والآن عدت إلى الصراط المستقيم والسلالة النبهانية الأصيلة (ص ١٣٦).

٣ ـ المتخيل الدينى والسرد الروائى:

فى رواية (شموس الغجر) يطرح حيدر حيدر عدداً من الثنائيات الضدية التى يمكن أن تؤذى البناء الروائى بوصفه كلا، بسبب تبسيطها واختزالها. ومن اللافت أيضًا أن صوتًا واحدًا هو صوت «راوية النبهان» يهيمن على متن النص، إذ تنقل لنا من وجهة نظرها جملة التحولات التى طرأت على عائلتها وأبيها بعد أن كانت تعتبره أعظم أب فى العالم (ص ٣٤). ومن بين هذه الثنائيات لابد من ذكر الأنا الآخر:

إن عدنا إلى الشخصيات المتناقضة فى الرواية نجدها على كثرتها تعزف على النغمة نفسها: الأنا مستنير يواكب العصر، الآخر ظلامى نكوصى. فبدر النبهان حتى خروجه من السجن نقيض بدر النبهان بعد ارتداده، لا فى المجال الإيديولوجى فحسب بل فى المجال السلوكى. وبدر هذا قبل الارتداد هو نقيض أبيه سعيد آغا النبهان. وراويةهى نقيض الجد، وهى أيضًا نقيض الأب بعد الارتداد، فترى فى نكوص أبيها استقالة فى وعيه التنويرى. وما استبدال مواقع الكتب فى مكتبته إلا دليل على هذه الاستقالة فحلت كتب التراث والدراسات الإسلامية (أشعار ابن الفارض والمنتخب والمكزون السنجارى ومعارج نهج البلاغة... إلخ، ص ١٠٤) محل الكتب الأدبية والسياسية والفكرية (ص ١٢٧) وماجد زهوان الفلسطينى اللاجئ إلى قبرص والرافض اتفاقيات أوسلو هو نقيض الملازم نذير النبهان الذى يمثل صلف السلطة وطواويسها. فالأول يحب راوية ويحترمها والثانى ـ وهو أخوها ـ يعتبرها ساقطة وغانية رخيصة (ص ١١٢).

أما الثنائية الثانية فمرتبطة بالزمن التاريخى، فهناك تعارض حاد بين الماضى والحاضر؛ تنظر راوية إلى الماضى العربى على أنه «أرشيف تاريخى للذاكرة القديمة. بعد أن انغلق وتكهف وجمد فى عقول الجهلة والمتعصبين والأوصياء عليه ممن حرموا الاجتهاد والتطوير. لقد حولوه إلى

كنيسة مقدسة ونصوص كهنوتية ومحرمة على الاجتهاد» (ص٩٨) وترى أن هذا الشرق «بائس لا أمل فيه. من ظلمة الكهوف ولد وإلى كهوفه يعود. إذا لم يحطم أصنام آلهته الخزفية فلا أمل فى شروق شمس العقل» (ص١٤٢).

والشرق فى هذه الثنائية شرقان. فمن جهة هناك «فضاء الشرق الساحر والأسطورى مهبط الأنبياء والسحرة والمشعوذين والطغاة والمتصوفة. وطن الفاسقات المقدسات المنذورات لكهان الهياكل والمعابد» (ص١٣٠). وهذا الشرق أيضًا هو «بلاد ألف ليلة وليلة وفانوس علاء الدين السحرى والطلاسم المستعصية فى مغارات وكهوف، سقوفها مدلاة بأنسجة العناكب» (ص ٥٩). والشرق الثانى المفترض أن يكون هو ذلك الشرق المنفتح على العلم والحداثة والتنوير. فتقول راوية: «نحن الآن فى زمن المعلومات والتكنولوجيا الحديثة والليزر وغزو الفضاء والقنابل النووية واكتشاف المجرات الكونية وحقيقة الانفجار الكونى العظيم» (ص ٩٣) أما الشرق المعيش فمصادر ومستلب ومباح، فيقول بدر قبل الارتداد: «الآن من أحقر سمسار إلى أكبر مسؤول فى بلاد العرب يسرقون الناس ويراكمون الأرصدة فى البنوك الأجنبية، بينما الشعب يصرخ من الفاقة والجوع والجرى الكلبى وراء الرغيف» (ص١١٧). إن ماجد زهوان لا يرى هو بدوره فى هذا الشرق إلا حروبًا أهلية وفتنًا وأحقاد قبائل متناحرة، إنه أسر متصارعة منذ الجاهلية حتى الآن (ص ١٥٤) لذا فإن بلاد العرب تسير نحو حافة الانقراض (ص ٣٨) وتضيف راوية مستكملة الصورة :

> نحن الآن مقذوفون فى فضاءات العلم والمعرفة الحديثة والعقل، ولسنا فى الصحارى وحداءات الإبل والسيوف المهندة والحنين إلى أزمنة الفتوحات وخيول بنى أسد وتغلب وربيعة (ص٩٧).

موت الأب:

يتكرر هذا الموت فى رواية (شموس الغجر) مرتين. المرة الأولى عندما يقطع بدر الابن الصلة بأبيه سعيد النبهان، بعد تطليقه أمه ظلمًا واستبدادًا. ولكن بدرًا بعد سبعة وعشرين عامًا من القطيعة يزور أباه المحتضر ويتصالح معه. أما مقولة موت الأب الأساسية فهى التى تعبر عنها راوية بكل مرارة وتفجع، لأن الموت هنا ليس موتًا ماديًا كما فى الحالة الأولى بل هو موت معنوى. لقد ماتت صورة الأب التنويرى، فشعرت راوية بأنها يتيمة (ص ٥١) وبأنها غصن مقطوع من شجرة (ص١٥٨) وكثيرًا ما تكرر بأن ذلك الرجل الفولاذى الإرادة الصوانى المراس قد أصبح بهشاشة الطباشير. وتشعر بحنين إلى ذلك الأب المفقود، لأنه عندما ارتد زعزع كيانها وخلخل شخصيتها وحاول إلغاء هويتها التى ساهم هو فى بنائها. ولكنها ـ على غراره قبل الارتداد ـ بقيت صلبة متزنة متماسكة ألم يقل عنها «أنت يا ابنتى من سلالة الريح وصفاء الينابيع» (ص١٧٣)؟ ألم تلقب «بالغجرية الشيطانة التى لا تهاب» (ص٢٦)؟

طفلة الفجر:

تشكل كلمة «الفجر» لازمة تتكرر فى تضاعيف هذه الرواية، وتحتل ألفها وياءها، فالشمس الغجرية اللافحة هى شموس، هى مفرد بصيغة الجمع، هى البداية المادية لراوية النبهان بوصفها شخصية روائية وهى نهايتها. فحين ولدت زوجة النبهان فى البرية، قطعت الغجرية بيلار حبل السرة للأم وصارت تأتى كل عام فى تاريخ ميلاد الطفلة لتسأل عن مصير راوية «التى ستسمى: ابنة الفجر» (ص ٨) هذه الولادة الأسطورية الغريبة تركت عند الوليدة شوقًا إلى البرارى والسهوب والحرية، كما تركت عندها حنينًا إلى مضارب الغجر وإلى تلك الأم الثانية بيلار.

وتنتهى الرواية أيضًا بمعزوفة غجرية منفردة. يقول ماجد زهوان: «سنشعل نارًا للغجر السعداء» (ص١٦٥) ويشرب نخب «الغجر الرحل والأحرار وشموسهم المضيئة» (ص ١٦٥) ويطقس تقديسى للنار يحتفى بطفلة الغجر «حبيبتى وكنزى وكفنى» (ص١٦٦).

ويكون الحرف الأول فى الرواية غجريًا وكذلك الحرف الأخير. وتضيء نار شمس الغجر مرتين، الأولى احتفاء بالحرية والبرارى والسهوب والثانية إنذارًا بالغسق والإحباط

والموت. وصحيح أن الصفحات القليلة الأولى والأخيرة من الرواية تتكلم عن الغجر، ولكن الشمس الغجرية تهيمن على مجمل النص. لأن راوية الغجرية هى الصوت الواحد الصارخ فى (شموس الغجر).

الموال:

إن الموال الشعبى الذى ينشده بدر النبهان قبل ارتداده، ويتكرر فى تضاعيف الرواية مرات كثيرة يقول:

يما مـويل الهـوى يما يا مـوليـا

ضرب الخناجر ولا حكم النذل فيا (ص ١١٤)

ويدل على عزة النفس والأنفة والكبرياء التى ترفض الضيم والجور والعسف. ولكن موال بدر النبهان ينتقل منه إلى راوية وماجد زهوان، أى أنه يصبح شعاراً لمن حملوا المشعل بعد أن سقط من سقط. كأن الموال إرث عام لا يغنيه إلا الذى يعيشه ويؤمن بالحرية، ولا يكرره إلا المنعتق من خيوط العناكب والماضى الصدىء (ص ٤٥).

٤ ـ أقاليم اللغة الروائية:

تتوقد اللغة الروائية عند حيدر حيدر فى رواية (شموس الغجر) وتبلغ درجة من الإتقان ملفتة، تتماوج فيها تيارات مختلفة ومستويات متباينة، سأحاول الوقوف عند بعضها.

تتميز اللغة الدينية التى وردت فى المتن بجلالها وعتقها وغبارها ومفرداتها الخاصة ورموزها العرفانية:

صوت الشيخ ـ السيد وهو يدوى داخل الجدران، وعبر الظلمات، حول الكلى القدرة، المشع عبر الأزمنة، والمتجلى فى الدهور. ذاك الذى لم يتغير سوى فى أشكال الظهور. الجوهر هو هو والمعنى هو هو. ثبات ودوران أبديان حول الذات الخالدة

(ص ١٤١ ـ ١٤٢)

فى غمضة جفن تحولت المادية التاريخية فى تلافيف دماغه إلى عرش طفا فوق الماء وتحته الهواء، وفوق العرش استوى خالق الكون بعد خلقه للعالم فى ستة أيام، وفى اليوم السابع استراح على كرسى وسع السموات والأرض (ص١٤٢).

وتنهال الصفات التراثية المقدسة على رمز الشيعة وإمامها الأول فهو: الرشيد الحكيم، الخارج من عين الشمس والداخل فى بروج البحر ومحاق القمر. قبل بدء البدايات ونهاية النهايات، (...) من دحى باب خيبر ورد الشمس عن مغيبها. أمير الزمان والعواصف والطيور والأسماك وسباع البر وما يدب على سطح الأرض.

(ص٤٦).

وفى هذه اللغة تكثر الاستشهادات المأخوذة من آى الذكر الحكيم ومن نهج البلاغة والمكزون السنجارى والمنتخب والحديث. وتسمى راوية غرفة السطح «سقيفة بنى ساعدة» (ص١٣٠) وبسرعة ترتدى هذه اللغة حللها القديمة وجمالياتها السجعية والبيانية والبلاغية فيعلق بدر النبهان على قول للإمام على بهذه العبارة: «هذه حكمة الدهور على مر العصور» (ص ١٠٨)؛ «واحد من عباد الله الصالحين والطالحين» (ص٧٩).

إلى جانب هذه اللغة الدينية التى عنكب عليها الزمن (ص٦٢)، نجد لغة السهوب والبرارى والمواويل وحليب السباع؛ وهى لغة مرصعة بأغانى فيروز، لغة تتداخل فيها المفردات العامية أحياناً: «بنت داشرة» (ص٧٥)، «يا قليل الأصل تفو عليك» (ص١١٣)، «فصعونة» (ص ١١٥)، «خلص. أعطنا البشكير وسكرى بوابة النظريات. أين البطحة» (ص١١٥)، «خى ما أحلى المى الباردة بعد التعب» (ص١١٥)، «وحياة يسوع والعدرا سأعتبره ابنى» (ص٢٤)، «ماشى الحال» (ص ١٢٠). وتتوالى الصور الشعبية: «الدم ليس ماء» (ص١٢٠)، «النساء أصل البلايا» (ص١٣)، «على بركة الله» (ص٢٤) وتوظف اللغة الشعبية توظيفاً متقناً فى متن الرواية، دون مبالغة، إذ تبقى محدودة غير طاغية على النص. وفى بعض الأحيان يفصحها الكاتب، كأن يقول: «بدأ السم يرعاها» (ص١٦) «خذها مزحة ثقيلة» (ص٨٦)، لا

بل يطلقهـا على عـواهنهـا : «هو يتكلم عن بلاد العـرب وشيوخ البترول والطغاة ـ الرعاة، وعبيد الدولار: عرصات القرن العشرين» (ص١٢٣). ويلجأ أحياناً إلى اللغة الطفلية فى التصغير والتلقيب، فيقول مثلاً «سنجوبة» و«رورو» (بدلاً من ريم).

إلى جانب هذا المشهد الشعبى فى اللغة نرى مشهداً تجديدياً فى اللغة وفى صورها؛ تتكلم راوية عن التطهر من «الزمن الجرثومى» (ص ٧٧)، «ثم تروى ممرورة» (ص٧٧) ، «القمر الماسى منثور حولى. أسمع نشيج البحر. موسيقا صدفيات الأعماق والساحرات وهن يعزفن التراتيل. أنين الشرق الحزين من مليون عام وهو يرثى ضحاياه» (ص٧٩). ويلجأ حيدر حيدر أحياناً إلى تجاوز اسم الموصول ودمجه بالكلمة، كأن يقول: «فى تلك الليلة اللاتنسى» (ص ١٦٦)، «التاريخ اللاذنب لى فيه» (ص ١٧٣)، «الجواب المرير اللاينسى» (ص٢٨)، «اللاينسى كان مشهد المداهمة» (ص٣٦).

***

وتهيمن على نهاية الرواية رائحة الموت وطيورها فيفجر ماجد زهوان جسده داخل السفارة الإسرائيلية فى نيقوسيا. وراوية التى سافرت إلى قبرص للالتقاء به تفاجأ بالخبر، لاسيما وأنها رأت فيه نجمها الهادى فى ديجور زمنها الردىء لقد أطلق أخوها العسكرى عليها النار لأنه كان يكره ذلك الشاب الفلسطينى الذى نعته «بالتافه»، والذى أحبته أخته «السائبة» كما يقول. وتكمن مأساة راوية الغجرية فى ذاكرتها النارية التى لا تقبل بأن تطوى أية صفحة من تاريخ حريتها وتاريخ أبيها. هى ابنة البرارى والبحر وتحن إلى أقاليم الشمس والأنوار. راوية ذاكرة لا تموت ولا يطويها النسيان، راوية نجم ثابت لن يهوى كالنيزك فى البحر.



«سفر البنيان» لجمال الغيطانى
أو
العين بين المحدود واللامحدود

محمد على الكردى*

لا يمكن لأحد أن يطرح قضية «خصوصية» الرواية العربية من غير أن يتبادر إلى ذهنه الإشكال الذى فجره الغيطانى ببحثه عن جذور عميقة يؤسس بها مشروعه الروائى الذى يقوم، فى جوهره، على طموح أساسى هو بناء رواية عربية تتجذر أصولها فى التراث القومى بكل مقوماته وأشكاله وتفرعاته: الدينية والصوفية والتاريخية والشعبية والفنية، بما يشمل كتب التاريخ وسير الرحالة وقصص (ألف ليلة وليلة)، والمآثر المرئية كالمبانى التاريخية من قصور وأضرحة ومساجد وسبل وفى المرحلة الأخيرة، منذ (متون الأهرام) على ما أعتقد، الانفتاح على كنوز الفن المصرى القديم، والعمارة بوجه خاص. ليس فحسب بما تقدمه من أشكال وزخارف ونقوش وكتابة ورسوم ظاهرة، وإنما أيضًا بما توحيه من علوم الغيب وآفاق اللامحدود، وبما ترسمه من فلسفة ما ورائية تتبلور حول العلاقة الظاهرة ـ الخفية التى تربط بين الزمان والمكان من جهة، وبينهما وبين عالم الرغبة فى فعاليته المستمرة وجدليته الدائبة حضوراً وغياباً مع حركة العين أو الرؤية البصرية.

ولعل العلاقة التى يعقدها الغيطانى مع التراث لا تكف عن الإلحاح على مخيلتنا سافرة تارة ومضمرة تارة أخرى فى نسيج النص نفسه، من حيث بث الدلالات ذات الإيحاءات المزدوجة الظاهرة منها والباطنة، ومن حيث المفردات والمصطلحات المستخدمة ذات الصلة الوثيقة بعالم التصوف ومعالم الكتابات القديمة فى فنون سير الرحالة وكتب التاريخ والقصص والمقامات والحكايات العجائبية. وتبرز هذه العلاقة، منذ البداية، فى عنوان سرديته الأخيرة (سفر البنيان) الذى يذكرنا بعناوين سابقة ذات شحنة تراثية عالية مثل (كتاب التجليات) أو (رسالة البصائر والمصائر) كما تبرز عبر بناء النص نفسه فى صورة ثنائيات تتراوح بين «المصطلحات» و

* قسم اللغة الفرنسية، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.

«الحكايات»، بحيث نجد أنفسنا أمام عالم الحدود الذى يؤطره لنا المصطلح من حيث الدلالة والمضمون، وأمام الصور المكانية التى يخطها عالم البنيان للبصر ويوعز بها للبصيرة. وكذلك أمام الحكايات التى تجمع بين فعل السرد الزمنى وفعل الخيال الحركى لترسم لنا عدداً محدداً من الاتجاهات محكمة الوشائج بما يوحى به مصطلح «السفر» من علاقة اشتقاقية بمعنى السفر والرحلة والانتقال... إذ نحن، فى النهاية، أمام رحلة يقوم بها خيال الروائى المبدع عبر تراث الأمة وتاريخها من نقطة انبثاقها وشروقها إلى نقطة غروبها وأفولها التى تتهددها فى كل لحظة وأوان، وعبر حياته نفسها الممتزجة بحركة هذا التراث نفسه من مطالعها الواعية المنبلجة فى قلب الغفلة والظلام إلى آخر ما تقوده إليه خطوات سعيه ومعراجه فى هذه الدنيا المليئة بالتبدلات والمتغيرات وفقاً لقدره المكتوب.

(سفر البنيان) كتاب سعى يتراوح بين التوقف والانتقال، بين الثبات والتحديد من جهة، والتحرر والانطلاق من جهة أخرى. فما به من «مصطلحات» يقوم بدور التعريف والتحديد والتأطير، وما به من «حكايات» يقدم الأمثال والدلائل والبراهين. وهكذا يسير بنا الركب عبر الماضى والحاضر لنطلع على كتاب العمارة فى مصر القديمة خاصة، مع بعض التعريجات على الآثار الإسلامية التى تندرج تحت حدود التعريفات أو جموح الحكايات كجامع عقبة بن نافع على حافة الصحراء، هذه البوابة التى تربط بمئذنتها المحاكية لمنارة الإسكندرية بين الأرض والسماء والغرب والشرق والأزمنة الماضية والقادمة، أو حتى على العجائب الحديثة مثل قصر البارون الذى شكل نواة العمران فى مصر الجديدة. إن المصطلحات تحدد الخطوط وترسم معالم البناء، فهى بمثابة «الباب» من المعبد الفرعونى، أى نقطة الاجتياز إلى «بيت الحياة» التى تحد مسيرة الإنسان الأرضى من الشرق إلى الغرب ليكتمل الإنسان الكونى بمثوله بين يدى الحضرة الإلهية، والحاوى فى «قبو» كيانه على البذور السماوية التى حباه الله إياها حينما خلقه على صورته. ولكن، أين ذلك من الإنسان المعاصر الذى ألهته وسائل معاشه وصرفه انكبابه على المنافع والمغانم المادية المباشرة عن معانى الوجود وأسرار الكون، الأمر الذى حجب عنه المعنى الحقيقى لسعيه على هذه الأرض إلى درجة أن الغرباء والسفهاء تمكنوا منها وبددوا طاقته الإبداعية القديمة فصار إلى تخبط وضلال، فضيع سر عبقرية الأجداد، بناة الأهرام ومؤسسى العلوم الحقة التى تربط بين القوانين الكونية ومعنى وجوده العابر ورحلته من عالم الظاهر إلى عالم الباطن والأبدية.

(سفر البنيان) تذكرة بماضى أمتنا المصرية العريقة، أول من ألقت دعائم وأسس العمران البشرى، ومزجت بين الموت والحياة فى صورة بالغة الكمال عبر «بيت الحياة» المتربع بين الأركان الكونية الأربعة مستقبلاً دفعات وهبات الرياح؛ وليس من شك فى أن العلاقة بين الرياح وأنفاس الحياة علاقة متسقة ومقبولة، فالحياة وثيقة الارتباط بريح الجنوب الحارة التى تذكرنا بالعنصر الأول وهو النار (توم) وما يرتبط بها من جفاف وبالعنصر الثانى وهو الهواء الذى يتكثف مع ريح الشمال وما تبعثه من رطوبة فتنشأ الأرض وبحارها ومياهها؛ وتتعدد الرياح وتختلف درجاتها وفقاً للجهات الأربع وعبر زمان لا يكف عن التلولب والدوران، وتنبثق حياة الموجودات وتتنوع وفقاً للأسماء ويربط خفقانها وجيشانها بين الكون المصغر (الإنسان) والكون الأكبر فى محيط حياة كلية زاخرة لا انفصام فيها ولا انقطاع.

إن اتصال الأشياء والعناصر شئ مؤكد كأجزاء العمارة التى لا تصعد إلى السماء إلا بفضل تماسك أركانها وتضافر أعمدتها؛ وهى وإن بدت ساكنة، فهى تشكل نوعاً من توازن القوى والأثقال وتناغم الضغوط والأوزان، ولعل أقرب الأشكال إلى الجمع بين الحركة المتسقة والسكون هى الدائرة نفسها، أجمل الأشياء وأقدسها، خاصة لما فيها من كمال الهيئة ووقار الثبات والسكينة الأبدية. إن الحركة الدائرية التى تكتمل مع كل صعود تكاد لا تنطبق على الإنسان، المخلوق فى كبد، الذى لا يكاد يتصل حتى ينفصل إذ كل تلاق بين الحامل والمحمول أو اتحاد بين العاشق والمعشوق لابد منته إلى فراق وزوال مهما طال الزمن واستتبت ظاهرياً الأيام والأحوال.

وإذا كانت المصطلحات تحد وتسور مثلما يحد البناء الفضاء ويقتطع منه جزءاً يتجاوز به فوضى وعشوائية المحيط،

فإن الحكايات تخترق الحدود وتتجاوز الزمن لتحلق فى سماء الأبدية تماماً مثل رغبة ابن الشمس «حور محب» فى تخليد ذكراه؛ إذ إنه وإن أراد إقامة مدينة لم يسبق لها مثيل فليس للاطلاع على الحقيقة، وإنما كى يكون اسمه سارياً على كل لسان؛ وهذا هو ما يدفعه إلى قتل الشاب «الأبيدوسى» مصمم المعمار وبانيه العبقرى مخافة أن يشيد مبنى آخر يغطى على ذكراه. ولعل هذه القصة، وإن بدت مطابقة لحكاية «جزاء سنمار» لا تهدف إلى إبراز الدلالة الأخلاقية، وهى معاقبة الإخلاص بالعقوق والغدر بقدر ما تهدف إلى إطلاق العنان للطموح والرغبة الجامحة فى الإنسان لمقاومة الموت والاندثار، وكيف يكون ذلك إلا ببقاء الاسم وخلود الذكرى، كما علمتنا (ملحمة جلجامش) التى أبرزت عدم جدوى البحث عن نبتة الخلود للبقاء السرمدى وأهمية الأعمال الصالحة والمفيدة للناس للبقاء حيًا فى قلوب الأجيال التالية على مر السنين.

إن «المصطلحات» تتوالى وتتابع، ولكن معظمها يدور فى فلك واحد، وهو تأكيد هذه الثنائيات المتلازمة: الداخل والخارج، الحاضر والغائب، السر والعلن أو الظاهر والباطن التى تشكل جميعًا خلاصة الفكر المصرى القديم وحكمة الحياة نفسها التى توصل إليها الغيطانى بتوحده مع شخصيات التراث الهائلة: حور محب، سيدنا الخضر أو الشيخ محيى الدين بن عربى. «فالقبو» ـ مثلاً ـ هو الحرز والسر المصون الذى يهتكه التطلع والكشف واقتحام الضوء الباهر، و«قصر البارون» هو اللغز المثير لاختفاء صاحبه وغيابه، والسر لا تقتله إلا الرغبة فى الكشف والإعلان ـ كما فى (بندول فوكو) لأمبرتو إكو ـ والإنسان فى حاجة إلى دفء الظلال وحماها، كحاجة الطفل إلى أن يستكن إلى صدر أمه الحنون عند مثول الأخطار، كما هو فى حاجة إلى نور الحياة وأضواء العلم والعرفان، و«الدرج» هو الرغبة فى العلو والصعود والارتقاء. ولكن لا صعود دون سلاسة وملاينة وقدرة على التوثب والانحناء، ولكل ارتقاء بداية صعبة وجهد وعناء؛ والارتقاء الروحى أكثر أنواع الصعود مشقة لأنه تجرد تام من الأحمال والانشغال بمظاهر الدنيا وملاهيها. ولكن علينا أن نحذر: فالدرج وإن كان الطريق الضرورى للصعود، فهو عند لواح مزالق الزهو والخيلاء والغرور أيسر مسالك الهبوط والنزول. (الرواية،ص٥٠).

ومصطلح «الموقد» من أهم علامات الحياة قدرة على تنظيم النيران وتحديد أطرها سواء كانت نيران المدفئة المنزلية، رمز التآلف والتقارب والمحبة، أو النيران الكونية التى لا تتجاوز حدودها وأفلاكها إلا بحساب وتدبير. والنيران الكامنة، وإن لم تدركها الأبصار، كالعواطف والشهوات العاتية، أهم دوافع الأعمال والأفعال الإنسانية. ولعل «النزول» الذى لم يدرج فى خانة الحكايات والمصطلحات، ربما لأنه كل ذلك معًا، يشكل أروع الكنايات «الأليجوريا» عن الحياة الدنيا التى لا تتجاوز كونها معبراً أو قنطرة للحياة الآخرة، وإن غرتنا مطامعنا بالانكباب على منافعها وملذاتها وتناسى طبيعتنا الفانية. ياترى من يسبق الآخر أهو الموت أم الحياة؟ وهل وجد الناس أولاً أم الأشجار؟ لقد كثرت الأسئلة «وماج الناس فى ظلم دمسنه»، كما يقول أبو العلاء؛ أوليس من طبع الحياة الدنيا الحض على السؤال، وإن كانت كل الأسئلة غير مسموح بها، خاصة أن طرح بعض الأسئلة قد يقابل «بمصادرة الحق فى العبور»، بالتكفير مثلاً. وليس من شك فى أن الحقيقة المؤكدة، التى لا ترد، عن كل التساؤلات العويصة عن الوجود والمصير والفناء ليست متاحة إلا فى المدينة التى لا عودة منها، ولا سبيل إلى رؤيتها من النزل بالرغم من سطوع أنوارها. كما أنه ليس من شك فى أن هذه الحقيقة غير مشتركة ولا عامة، ولا يسأل فيها المرء إلا عن نفسه. بل إن الإنسان ليفقد فيها لغته الأصلية، فهو ليس فى حاجة بها إلى لغة الأصوات؛ إذ كل شئ بها شفاف مضئ ولا يحتاج إلى أكثر من النظر. وهذا مخالف تماماً للحياة فى النزل حيث لا وجود للكائنات والأشياء إلا بواسطة الأسماء، ومن هنا أهمية التسمية فى الخلق، فالاسم أصل الوجود وسر البقاء والخلود، ويرجح أن صاحب هذا الكشف العظيم رجل أتى إلى النزل من أرض «كيمى» يعرف باسم «مشاهد المعنى»، وهو أول من أطلق على هذه الفانية اسم «النزل» وعلى المكان الآخر الذى لا يرى اسم «المدينة». وبالإضافة إلى الاسم وما يوفره من قوة سحرية خارقة تحمى وتصون الأحبة والمقربين، وتدمر وتمحق الأعداء والحاقدين، أتى «مشاهد المعنى» أيضا

«بالباب»: ليس فحسب الباب الفعلى، همزة الوصل بين العالم الخارجى الظاهر، المعبد مستودع الأسرار والمعانى، وإنما كذلك «الباب الوهمى» الذى نحتته على الجدار وأطّره «بالأحمر القانى» و «الأزرق الفيروزى» وفصل أو جمع بينهما «بخط أصفر». أو ليس هذا الباب، الذى افتتح به مشاهد العصر ومبلغ رسالة زمنه كتابه عن «البنيان»، هو المدخل الصعب المزدان بالنقوش والحروف المقدسة الذى لا يجتازه إلا ذو قلب عامر بالسكينة، قادر على التلقى، صابر على المشاهدة والنظر إلى الحقائق الجلية والأسرار الهائلة التى ضمها وحواها فى محاريبه العلم المصرى القديم، خلاصة جهود الكهنة والأولين خلال مئات القرون.

إن هذا العلم الخبئ الزاخر بالمعانى والدلالات الدقيقة، هو «الباب» الموصل إلى «مدينة العرب» المثلى «التى لم يرها أحد إلا فى الخيال». ولكن كيف أمكن الحفاظ على هذا العلم؟ أليس من خلال هذه الكتابة المقدسة نفسها التى توصل إلى اكتشافها الكهنة بعد جهد جهيد، ومن غير شك بفضل الملهم الأعظم «تحوت»؟ بلى، فالكتابة، فى جوهرها، ليست إلا الوعاء الحاوى للمعانى والإشارات، مثل السماء الحاوية للنجوم والفضاءات الحاملة للرياح، والرحم الحاوى للجنين والعمارة التى يأوى إليها البشر. إن الحروف ـ كما يقول المبدع ـ هى «عمارة المعانى»، ولكن الحروف لا تجدى فرادى وإنما بتداخلها وتزاوجها وتواشجها، فالحروف ـ كما يضيف ـ توالج، تماما مثل العمارة، الحرف فى الحرف ليلد المعنى، الحرف ظاهر والمعنى غائب والدلالة حافظة، لذلك كان الظهور ملازمًا للغياب وإلا استحالت الكينونة. (الرواية ص ٢٤٥)

وإذا كانت «المصطلحات» ـ كما قلنا ـ هى رسم الحدود وإقامة الحواجز والأبواب، فإنها أيضا تصريح بالاجتياز والعبور والانطلاق؛ ومن هنا تأتى وظيفة الحكايات. فالحكاية حلم، وكل حلم انطلاقة وتحليق؛ وليس كل حلم حقيقة؛ إذ الحقيقة غياب وثمرة سعى وجهد ونصب؛ والحلم هو الحياة نفسها، والحرية المطلقة التى تعطى لوجودنا فى هذا «النزل» الأرضى معناه ودلالته؛ الحرية مطلقة وإن كانت نسبية: مطلقة فى جوهرها لأنها توق دائم وشوق متجدد ورغبة لا تهدأ ولا تكل، ونسبية فى تحققها؛ إذ إن كل تحقق تقييد، وكل قيد سجن وأسر لها. أليس موت الرغبة فى ما تصبو إليه من إشباع؟ أو ليس موتها، فى الوقت نفسه، هو نقطة انبعاثها وميلادها الثانى إلى الوجود أكثر تأججًا واضطرامًا؟!

إن الإنسان ـ كما هو خفى وجلى فى الوقت نفسه ـ تتنازعه رغبتان: رغبة الكينونة ورغبة المعرفة، وهما رغبتان منفصلتان ومتصلتان معًا، تمامًا كحياة الحروف التى يمكن إدراكها منفصلة، ولكنها لا تعبر أو تشير إلا مجتمعة. وتتجلى رغبة الكينونة عبر الوصال والتوق إلى الأنثى، ولكنها لا تتأكد ولا تتوثق إلا مدعمة برغبة المعرفة، معرفة البدايات والغايات، واستكناه الأسرار والألغاز التى تدور حول النشأة والأفول والحضور والغياب، وكلها تساؤلات لم تعن بها حضارة من الحضارات كما عنيت بها حضارتنا المصرية القديمة.

لذلك، تدور معظم الحكايات التى يسردها علينا الغيطانى من هذا المنطلق. وفى ظنى أن هاجس الموت ولغز العالم الأخروى ومسألة الفناء والخلاء من القضايا التى لم تلح عليه بهذه القوة وبهذا العمق اللذين لا يعرفان فى أدبنا المصرى المعاصر إلا تأثرًا بتجربته المرضية التى تأرجح فيها بين عتبتى الموت والحياة، وبوابتى الوجود والعدم. ومن هنا تأتى حكاية الفرعون «خوفو» والمعنى المكنون لتجربة «الموت» التى مر بها فى رحلته نحو عالم الأبدية، والتى لم يبق من معناها إلا «الخبيئة الظاهرة» وهى عمارة الأهرام نفسها، بينما يغيب مغزاها الأعظم فى طوايا الإشارات وعلامات الكتابة التى لن تبقى إلا تذكرة وعبرة. وإذا كانت الحكايات، كما قلنا، هى حركة الانعتاق نفسه ودفعة الأمل والطموح إلى السموق، فإن أجلّ ما تتمثل فيه وتتجسد هى صورة السماء والغمام التى طالما شامها العرب فى حياتهم البادية؛ والسماء هى الوقت، والبحث عن القبلة الهادية. لا جرم، من ثم، أن يرتبط مجسد الآمال وضمير التراث ولسانه، هذا الميقاتى الجهينى، ابن الأمس واليوم، بحكاية صومعة مسجد «عقبة بن نافع» التى تربط بين الأرض والسماء وتمثل حركة الانزياح من المشرق إلى المغرب بحثًا عن التفرد ورفعة الشأن

وسمو الهمة وفتح آفاق المستقبل «بدءاً من اليوم ولمدة ألف ألف سنة». (الرواية، ص ص ٧٠ ـ ٧١).

والحكاية، فى تعبيرها عن توق الرغبة، هى ـ لاشك ـ حلم المستحيل تماماً مثل طلب النجم العالى والبحث عن المطلق فى عالم النسبية والحدود. ولعل حكاية الخليفة، المترع المتخم بكل متع الحياة ولذائذها، مع البدوية الحرة الطليقة تعد أجمل مثال على التعارض الجذرى بين الحرية والهوان، وبين يسر قطاف المتع الدانية وغزو القلوب التى تملك من أسرار الميول والنزوعات «مالايمكن تعيينه أو تحديده» (الرواية، ص ٧٨). إنها حكاية الصراع بين الإرادة والسلطة الظاهرة والميول المحجوبة فى حرز القلوب، بين الوحدة المتسللة فى قلب القدرة والتمكن والأمل البراق أو الحلم المتلألئ الذى يصعب حبسه فى قفص ذهبى أو حتى فى «هودج» معلق فى الفراغ، مقتلع من كل جذور ومحلق كالكواكب السارى فى قلب السماء.

الحكاية، أيضاً، ذكرى وحنين، حنين إلى الماضى وإلى مسقط الرأس والأهل والأحباب الذين ولوا؛ من ثم، تقود حكاية «البربا» الغيطانى إلى زيارة المواقع الآفلة بمعالمها الظاهرة، والحاضرة بوجودها الغائب، موقع الملكة «ميريت أمون» مطربة الغروب وبقايا «البربا» واسترجاع أصوات الأحباب من الأهلين، صوت الأب الذى ضاع ولم يبق إلا صداه فى القلب الحزين، وصوت الأم المحفوظ، وإن كان يحيط به سياج من الرهبة والتقديس يمنع من إعادة سماعه مخافة تبديده وتبديد بقايا النفس التواقة للإنصات إليه والهيابة، فى الوقت نفسه، من هذا الحضور الغائب؛ إن الحكاية ذكرى وكلام، «والكلام هواء يسكن عمارة الحروف» ـ كما يقول الغيطانى ـ وما كل ما يخفق فى أغوار النفس يمكن البوح به، فلكل كلام زمان مباح ووقت متاح تلزم فيه الإشارة والتلميح أو يجوز فيه التدوين والتصريح. (الرواية، ص ص ١٥٢ ـ ١٥٣ و٢٤٦).

تقنية النظرة:

تقنية الغيطانى، سواء فى تقديم المصطلحات أو سرد الحكايات، مشبعة بالإضافة إلى أسلوبه الاحتفالى بين اللقطات الحسية الصارخة والشطحات الميتافيزيقية الخارقة، بالرؤية البصرية. فالعين هى التى تغلب لديه على جميع الحواس الأخرى كالسمع والشم واللمس فى تحديد المشاهد الحاضرة والغائبة، ومن ثم، تبدو المشاهد الظاهرة بارزةً جلية، ولكن فى خطوطها العامة وإطارها الإجمالى. والغيطانى هنا رسام أكثر منه مصور؛ وتبدو الخلفيات الغائبة مغرقة فى البعد والتحليق. والمشاهد ظاهرة طالما نحن بصدد تصوير معالم البناء أو سمات الأشخاص وملامحها الخارجية، خاصة إذا كان التصوير ينصب على مفاتن المرأة أو كنا بصدد رسم حركات الأجسام الأنثوية المستكينة أو الذكرية العدوانية؛ وغالباً ما يمزج الغيطانى فى مشاهده، بصورة لافتة، بين جلال الهيئة ومهابة الطلعة والإشارة العابثة لبعض الأوضاع الجنسية الجريئة، وهو ما يولد، أحياناً، نوعاً من التعارض الهزلى الطريف مع وقار أسلوبه وطابعه المحلق المهيب. وقد تغرق مشاهد الغيطانى فى البعد والتحليق، لأنها ليست مجرد «تابلوهات» وصفية أو حسية، وإنما تبريرات وتفسيرات عقلية تتجاوز المناظر الظاهرة إلى الحكمة الكامنة خلفها والدلالات المفضية إليها، وهى دلالات مستقاة، فى معظمها، من مستودع الحكمة الشرقية المتعلقة بالقضاء والقدر وفلسفة السعى وهشاشة الحياة الإنسانية أمام المصير المحتوم؛ إنها تمثل الوجه الغائب، الخفى، غير المنظور لمادة الحكايات وأحداثها؛ وهى، من ثم، تشكل فلسفة الغيطانى الخاصة برؤيته للوجود وبالعبر والدروس التى يستقيها من تجاربه الشخصية وخبرة حياته الخاصة التى لا تنفصل، كما سبق القول، عن معايشته التراث من وجدانه وكيانه كله. ولعل أجمل مثال نقدمه فى هذا الصدد ما سطره قلم المبدع تحت مصطلح «أساس» الذى أجمل الفنان جودة خليفة مبناه ومعناه فى لقطة بديعة تجمع بين عين نجلاء يعلوها حاجب مورق واسم الرسول الكريم. وفى هذا المقتطف يتجلى أسلوب الحكمة الشرقية الذى يشكل إحدى الركائز الأساسية لمفهوم العمل الفنى عند جمال الغيطانى، كما يلخص جوهر إسهامه فى بناء رواية عربية خالصة تتماهى مع تراث الأمة المتراكم عبر العصور وحاضره، الذى بدده الغافلون من أبنائه، والذى يعمل الكاتب المبدع ليس فحسب على إعادة بنائه وإنما على استكناه أسراره وبعثه فى صور وأشكال جديدة، إذ كما يقول:

كل بنيان ظاهرٌ، ولكن أساسه مدفون، وغائب.
إذن شرط السفور والامتثال والقيام هو الغائب،
وإن لم يدفن الأساس جيداً لما علا البنيان، وعلى
قدر متانة الغائب يكون مقدار الظاهر.

(الرواية، ص ٩٣)

إن الرؤية الغيطانية لعالم الإنسان والأشياء ترتكز أساساً كما نرى، على توظيف العين: العين الفاحصة التى تلقى بأضوائها على الأجزاء المعبرة من الجسم، وعلى السمات البارزة من الملامح، والعين المحلقة التى تنطلق بنا إلى عالم الآفاق البعيدة أو تغوص بنا فى ملكوت الغيب ومكامن الأسرار التى تولد لدينا مطامح الشوق والحنين وتثير مطامع النفاذ والعبور. إلا أن العين المبصرة غالبًا ما ينتهى عملها بانتهاء حدود ما ترى نافذةً إلى الأعماق أو محلقة فى الآفاق؛ ومن هنا قيام الذاكرة والخيال بملء فراغات الزمن بين الماضى والحاضر ووصل خيط الأشياء الماثلة بالصور والرؤى المتدفقة من خبايا الذاكرة، الأمر الذى ينقلنا من مستوى الواقع الموضوعى إلى مضامينه الشعورية وانعكاساته فى عالم الوعى الذى يضفى دلالاته الخاصة على كل ما يلتقط من مشاهد مائلة أو آفلة، مشاهد تربط بين اليمامة الآمنة على سطح البيت القديم ورقدته المستكينة فى غرفة العمليات وإحساسه بعمل الأجهزة وحركة الممرضين وأخيراً استقراره فى حجرة الإقامة بعد انتهاء الجراحة. (ص٩٧) إن إحساس الكاتب الدفين بخطورة العملية الجراحية للقلب هو إحساسه العميق بمقاربة الموت، هذا العالم السرى القابع على «حافة مدينة الغرب»، الذى ربما لم يشعر بهيبته وجلاله فى تراث أجدادنا القدماء إلا فى ضوء تجربته الخاصة التى أسماها «وفادته الثانية للكون». ولعل اندماج هذه التجربة البالغة الخصوصية بالتجربة الفريدة التى شكلتها الحضارة المصرية القديمة بصدد ظاهرة الموت هو الذى يفسر لنا اهتمام الكاتب برصد متانة ومنعة مبنى المستشفى وبمتابعة الظواهر الكونية المختلفة من هبوب العاصفة إلى تعقب السحب وتغير الأوقات، وهو المحتفظ بزمن مدينته ونبض قاهرته. (ص ١٠٤).

إن الرؤية «العيانية» ترتبط ارتباطاً وثيقًا بالتشكيلات الفضائية أو المكانية التى يرسمها البنيان سواء فى امتداده الأفقى أو الرأسى؛ إلا أنه من الواضح أن الامتداد الرأسى هو الذى يضفى طابع القيمة على الأحكام التى تطلقها العين على ما تشاهد. فالاتجاه الرأسى لايشكل فحسب مظهر السمو والعلو الذى يتوق إليه ويرنو كل إحساس دينى أو صوفى، وإنما أيضاً نوعاً من التحدى لقوانين الجاذبية والتوازن الذى يعد خرقها دليلاً ساطعًا على العبقرية الفذة من جهة، وعلى إدراك قوانين التناسب بين الأبنية الأرضية وحركة النجوم والكواكب السيارة فى قلب القبة السماوية من جهة أخرى. ولعل العلو الشاهق ينسجم بشكل أوفق مع بنيان الهرم الذى يعد مثالاً معجزاً للمثلث الكامل فى هيمنته على الأركان الأربعة التى يشكل معها جميعًا العدد السباعى الأمثل، الذى يشكل بدوره ركيزة من ركائز العلوم الهرمسية القديمة. وإذا كان الاتجاه من أسفل إلى أعلى يشكل ـ كما علمنا «باشلار» ـ محوراً قيميًا من الدرجة الأولى، فإن ذلك لا يمنعه من التقابل أو الالتقاء مع الاتجاه شرق ـ غرب فى معان ومضامين رمزية بالغة الدلالة. ذلك أن الاتجاه المنطلق من الشرق إلى الغرب يتطابق مع مسار رحلة «رع» نفسه، إله الشمس وواهب الحياة، التى ينتقل فيها من ملكوت النور إلى جحيم الموت والظلام، ثم يبعث من جديد فى حركة دائرية لا تنتهى؛ كما أن التقاء الحركتين الرأسية والدائرية ينتهى بإقامة حوار فلسفى وخطاب حكمى رائع مع عالم الموت والحقيقة المكنونة وراء الظواهر العيانية. ولعل أجمل ما فى هذا الخطاب، الذى ينسجه الغيطانى فى صورة ثنائيات مبهرة، هو هذا الحوار المتواصل وهذا التقابل المستمر بين الظاهر والباطن والحاضر والغائب اللذين يشكلان بالنسبة إلى العلم المصرى القديم وجهين لحقيقة سرمدية واحدة؛ وذلك بقدر ما يردنا التعدد الظاهرى وتحيلنا الأشكال والألوان والصور المرئية على سطح البسيطة إلى وحدة أساسية ومصدرية تربط بين العناصر الأرضية والفلكية وطبائع الجسم وأخلاطه وصفات الكواكب والنجوم الظاهرة منها والخفية.

ويبرز هذا الحوار أو الجدل المتشابك بين الحضور والغياب عبر مصطلح مثل «الفناء» الذى يعنى الإحاطة والتأطير ويعنى، فى الوقت نفسه، الفراغ أو الخلاء المسور، أو ليس البناء هو ضرب من تنظيم للفراغ اللامحدود الذى

يحيط بنا من كل صوب؟ أو ليس تكوين الجنين هو تثبيت لبذرة هائمة فى حيز الرحم الذى يضفى عليه شكلاً وقوامًا بعد أن كان مجرد احتمال ضمن ملايين الاحتمالات المضيعة فى فراغ العدم؟ وربما ينم هذا التقابل أيضًا عن العلاقة الغامضة التى تربط بين الأعداد والصفر، طالما أن العدد هو رمز الثبات أو الحد الذى لا تتغير نسبته مع كل ما يحدث له من عمليات الطرح والجمع والضرب، بينما الصفر هو الخواء الذى يحيط به من طرفيه اللانهائيين: اللامتناهى فى الصغر واللامتناهى فى الكبر؛ ولكن إذا كان الخلاء يثير الهلع والرعب لدى «فيثاغورث»، لأنه مرتبط لديه بالفوضى والعتمة اللتين تهددان عالم الوحدة والتوازن العددى، فإنه يشكل، لدى الغيطانى، المصير المحتوم لكل عابر ومجتاز لبوابة الحياة الظاهرة، بل بسبب ارتباطه بالغائب والعالم الآخر، أساس الوجود نفسه، والبداية التى يحن إليها كل إنسى، فيا ترى - كما يقول الروائى - «هل تحين لحظة تجمع بين ما يخفى وما يظهر؟» (الرواية، ص ٩٤).

عالم الرغبة:

إن الحكاية، كما قلنا، تمثل فى نسيج النص الغيطانى نوعًا من الانفلات الدائب من المحدود، وضربًا من تجاوز الحاضر إما إلى غور الماضى السحيق وإما إلى آفاق بعيدة لا يدركها أو يحيط بها خيال منظور أو معلوم. إن الحكاية أشبه بغلالة هلامية أو نثار ضوئى يحمل فى طياته لوعات الرغبة ونفثات الأشواق التواقة إلى ما يحلم المرء بتحقيقه والفناء فيه. من ثم، كان هذا الارتباط السحرى بين عالم البنيان وعالم الأنثى، فالمعمار هو معجزة التوازن بين قوى الحامل والمحمول وثمرة التداخل والامتزاج بين العاشق والمعشوق، والمرأة هى مأوى الإلهام وملتقى الإمكانات الدافعة إلى رغبة الاكتشاف وفض مغاليق الأسرار. ألا يقول الغيطانى بأن:

> مقاربة المدن مماثلة لاستشراف خبايا الإناث،
> حيث لواح الوعود الغامضة والإمكانيات التى
> يصعب تعيينها.
>
> (الرواية، ص ٤٣)

لا غرو، من ثم، أن تكون المرأة ضربًا من المعمار البشرى الذى يثير لواعج النفس وكوامن الخفقات بجمال بنائه واكتمال مفاتنه الظاهرة والخفية؛ المرأة فى نظر العاشق المتتاع، مرآة للكون الكبير، وعيونها مجلى لأسراره وخفاياه، ولعل ولع الخليفة بالبدوية الفاتنة، وهو المترع الحواس بلذائذ الجوارى والحريم، فى حكاية «هودج» (ص٧٣)، ليس إلا تجسيدًا لجوهر الرغبة نفسها فى انطلاقاتها نحو البعيد المستحيل النائى العصى على كل تعيين وتجسيد. ألم يقل الروائى بأن الخليفة ربما «أراد الفرار من مستحيل يصعب بلوغه إلى مستحيل لا يمكن إدراكه» (ص ٨٥)، ولعل هاجس افتضاض العذارى الذى يلح على مخيلة الخليفة هو هاجس الكشف نفسه عن عالم الغموض والأسرار وقلق الولوج إلى كنوز المتع الخفية التى لا تخطر من قبل على بال ولا جالت بعد بخيال.

وتبرز العلاقة بين المرأة والبناء أيضًا عبر المزيج العجيب بين اللبن والعسل وعجينة الملاط التى تشد بها أواصر الهودج فى ارتفاعه السامق نحو السماء. فالعسل واللبن، بالإضافة إلى دلالتهما الفياضة بالأنوثة والأمومة على حد سواء، نعمتان من نعم الجنة، ولعل ارتباطهما بإقامة الهودج فى قلب الصحراء وفى مهب الرياح يؤكد، مرة أخرى، حلم الشوق المستحيل واستفحال الرغبة واتساعها اللانهائى إلى درجة التلاشى والفناء فى الكون العظيم؛ كما أن اشتعال الرغبة واضطرامها العارم فى قلب الخليفة المتسلط على رقاب العباد وأعراض البنات لا يخلوان من إشارة جلية إلى هذا التناقض الجذرى بين السلطة والحرية، وبين القدرة المادية الهائلة المستبدة الغاشمة وعجزها التام المخجل عن كسب القلوب النقية العصية أمام كل إذلال وخنوع.

إن الرغبة اللانهائية لا يمكنها أن تتحقق إلا بفنائها فى معشوق لانهائى، ومن ثم ارتباط عشق الرجل للمرأة عند الغيطانى بتجربة شبه صوفية تشمل أبعاد الكون كله:

> استداراتها رموز لتقبب السماء وكروية الأرض.
> وشروع نهديها يستلهمه النحاتون حتى الآن،
> والبناؤون الذين صمموا الشرفات والبروزات
> والكوات المشرفة، أما خصرها فعلامة للنسيان
> والانزواء مع الحضور والرهافة المؤدية، لأردافها
> الكمال، وما من ذكر توسدهما أو أحاطهما

بيديه إلا وأدركه ذلك التمام، أما فخذيها وتقوس ما بينهما فمنهما اكتمال العناصر، لذلك عدت قدماها أساس البنيان...

(الرواية،ص ٢٢٠).

وهذه التجربة مرتبطة بتراث عربى عريق فى فن العشق والهوى، فن يتمركز - لأسباب تاريخية - على مبدأ فاعلية الذكر وضرورة تضوعه لتحقيق أسمى ما يصبو إليه الإنسان من تكامل الجسد والروح وصفاء الذهن والبال. إلا أن حضور الأنثى ومثولها فى خيال الذكر حضور الغائب ومثول البعيد النائى. فالمرأة، وإن كانت فى عالم الواقع عمارة الرجل وحرثه وزرعه وسكنه الذى يطمئن إليه، فهى حلمه أيضًا الذى تؤججه الرغبة وتحوطه بالألغاز والأسرار، حلمه الذى لا تكتمل رجولته إلا به. ومن ثم، هذه الصورة الخيالية الخارقة التى ترسمها المخيلة الشعبية للذكر عبر تراث ملئ بأحلام الملذات وأوهام الفحولة والافتضاض التى لاتنتهى. إن المرأة، من هذا المنظور، وعاء دائم، سواء أكانت الأم التى تحمله بين أحشائها وتؤويه، أم العشيقة التى يفنى فيها ويذوب ليبعث من جديد، إنها العمارة الضامة الحاوية، واليم الذى تبحر فيه أشرعة الرغبة وتتحقق الوحدة النهائية للوجود:

لا تتوهج نصاعة الذكر إلا من خلال أنثى، إذ تلمسه يتشبث بها، ذات عصر امتزجا، تعلق كل منهما بالآخر خلال إبحارهما صوب لحظة التذرى والأوج، تعاونهما على رشفة الحياة التى يعقبها همود، البقاء والفناء معًا، دفعت بصدرها نحوه، نفذت إليه بكلها، ارتداها وتلفحت به، وحتى الآن لم تنأ عنه...

(الرواية، ص ٥٧).

إن الرواية التراثية، التى أسسها الغيطانى، تبلغ هنا مداها سبكًا وفنًا وصياغة؛ فهى لا تخضع لأى نظام سردى غربى معروف سواء من حيث توزيع الأحداث أو تركيب الشخصيات، ولا تتبع مفهومى الزمان والمكان المألوفين؛ فالمكان ذكرى وحلم، وليس موقعًا يلون الشخصية، ويحدد مضامينها على الطريقة الوضعية؛ والزمان شفافية مطلقة لا تخضع لقوانين التسلسل المنطقى أو لقواعد التراكم الكمى والنوعى لتطور الشخصيات؛ إنه زمان خطى عجائبى يتساوى فيه الماضى والحاضر والمستقبل لأن الوعى المؤطر له وعى حالم يعيش أزمنة الذكرى والحنين والحاضر - الغائب والحلم والتطلع من غير إدراك تام للفواصل والحدود. وربما ما نقع عليه من فواصل المصطلح والحكاية ليست إلا نقاطًا لإيقاع ارتكاز السرد على لسان الغائب الذى يتشكل من إيقاعى الحركة والسكون فى تآلف متواتر وتناغم مطرد يؤكدان حضور الغائب وغياب الحاضر. والغائب هو المنبع والأساس، أى خصوصية التراث المشكل لكل تجربة والإطار أو الوعاء الذى يحدده لنا قاموس المصطلحات ومفرداته المتجاوبة؛ والحضور هو الحادث والعرض وما يطرأ على الإنسان والمكان من تغير وتحول وخطوب ملازمة لطبيعة المخلوق الفانى ولكل موجود خاضع لقوانين البداية والنهاية والشروق والغروب والإقامة والرحيل.

إننا أمام الرواية - الحلم والحكاية - الرغبة التى تحلق بنا عبر تراث الأمة من طارف وتليد، أمام حلم الغيطانى شاهد العصر وباعث الماضى ورغبته التواقة إلى التوحد بكل رموزه، السامقة منها والمتواضعة على السواء.

مراجع:

١ - جمال الغيطانى: **سفر البنيان**. روايات الهلال، سبتمبر ١٩٩٧.

٢ - R. A. Schwaller de Iubicz, **Le Miracle égyptien**. Paris: Flammarion, 1963.

٣ - R. A. Schwaller de Iubicz. **Le roi de la theocratie pharaonique**. Paris: Flammarion. 1961.

فانتازيا الحاكم الأب
فى تجليات الغيطانى

محمود حنفى*

للغيطانى موقع بين أدباء جيله الروائيين، شيده من المستوى الفنى الرفيع الذى صاغ به أعماله الأدبية، وما حشد به تلك الأعمال من جسارة وعمق ونفاذ إلى ما وراء الواقع الظاهر، وغوص إلى ما تحت ذلك الواقع المراوغ الذى لا يكشف عما يخبئه عند القراءة المتعجلة؛ الأمر الذى يغرى عند القراءة المتأنية، باستنباط تأويلات نابعة من، ومتسقة مع، ما يتوارى بالأغوار البعيدة للنصوص.

ولعل (كتاب التجليات) للغيطانى، الذى يراه البعض سيرة ذاتية ـ وهو كذلك من ناحية انتمائه إلى ذلك الفرع الأدبى ـ بأسفاره الثلاثة، وما احتوته من هموم متشعبة، وتوجع من محن وبلايا، وطرح لأكثر من سؤال عسير، ما يؤكد ما ذهبنا إليه، ويحرض فى آن على قراءة تأويلية: إن الغيطانى فى هذا الكتاب، لا يسرد مجرد سيرة ذاتية فحسب، إنما يشع عبر صيغ تعبيرية عالية القيمة وشفافة، برؤى متأملة متفلسفة.

ولا أدّعى أنى سأحيط فى هذه العجالة بالكتاب كله، إذ يتطلب ذلك دراسة موسعة قد يتشعب معها موضوعنا: الحاكم الأب. فواقع الأمر أنى توقفت طويلا حيال ما جاء بالسفر الأول من الكتاب، وتحديداً ما أطلق عليه الغيطانى: «تجليات الفراق». وفيه رأيت تطبيقا دالا على ما ابتدأت بالإشارة إليه من تميز وخصوصية كتابات الغيطانى. وأزعم أن هذا الاقتطاع ـ إن صح القول ـ لا يخل بقراءة الكتاب فى مجمله، لأنه نابع من، ومتسق مع، ما يطرحه الكتاب ككل، من أسئلة مبدعة ورؤية للوجود.

يقول الغيطانى فى استهلاله «للتجليات» إنه لما اكتمل إيابه، فرغ إلى نفسه، يستعيد ويسترجع «بينما زمن المحن يلوح ويبدو»، فهو إذن كان غائبا، وفى حضوره تحقق له

* قاص مصرى.

الكشف، فكيف أتى له هذا الكشف؟ يقول الغيطانى إنه رأى ثلاثة خلفهم ثلاثة.

أما الثلاثة الأول فيتوسطهم الإمام الحسين الذى سيأذن له بالتجليات، عن يمينه أبوه وإلى يساره عبدالناصر، أما الثلاثة الواقفون إلى الخلف فملامحهم متغيرة، ما بين أصحابه وعياله، وبعض من أحبهم أو عادوه أو اقترب منهم فترة طويلة، أو وقعت عيناه عليهم للحظات قصار.

سنتوقف هنا ـ بحكم ما اقتطعناه من (كتاب التجليات)، ولتأكيد ما قدمناه فى البداية ـ عند اثنين من الثلاثة الأول الأكثر حضورا: أبوه وعبدالناصر، ومنه خرجنا بتأويلنا الذى أطلقنا عليه: «فانتازيا الحاكم الأب».

وابتداء لنلق نظرة مستطلعة على ما جاء بذلك القسم من التجليات «تجليات الفراق».

يكتب الغيطانى فى مستهل «تجليات الفراق»: «بعد أربعين دورة من دورات الأفلاك، تجلى لى أبى فى اللا مكان، والزمان العجيب..».

وكان قبل أن ينبثق التجلى فى رأسه، قد سمع صوتا مرتبكا يقول له: والدك.. تعيش إنت. وقبل ذلك كان على سفر.. تنقل ورأى وقابل وابتهج وعمل واستمتع، ثم رجع. ومع وقع الصدمة يجأر جمال الغيطانى هاتفا من أثر المفاجأة: «لو أعرف للفراق موطنا لسعيت إليه، وفرقته». ولكن هيهات، لا مفر إذن من التجلى ـ عوضا عن تحقيق المستحيل ـ وحينئذ يومض فى صدره تجل خاطف، يمهد لتجلى المستحيل:

«ولما بدا الكون الغريب لناظرى، حننت إلى الأوطان حَنَّ الركائب»

تجلى المستحيل الذى يلى هذا التجلى الخاطف، يرى فيه الغيطانى جمال عبدالناصر فى تتال أسطورى منبثق من لوعة الحنين إلى الأوطان، يرى الغيطانى عبدالناصر عقب صدمة فقدانه لأبيه ممهداً للإيحاء بامتزاج الشخصيتين: الحاكم والأب. يحدث هذا أوائل الثمانينيات، وفى ميدان الدقى، بالقرب من السفارة الإسرائيلية وقتذاك. وحين يرى عبدالناصر فى هذا التجلى المستحيل. يراه منهكا متعبا لا ينتبه ولا يلتفت إليه أحد، بالرغم من أنه ـ أى عبدالناصر ـ بدا شاهقا خارج الزمان الأرضى، يفوق وجوده المادى بوجود غير مرئى، لا يلتفت إليه أحد. فالناس ما عادوا فى هذا الزمان ـ الثمانينيات وما بعدها ـ يلتفتون إلى ما هو شاهق وسامق. لا يرون إلا مواطئ أقدامهم، ولا يحبون أن يتعرضوا إلى مخاطر النظر إلى بعيد أو النظر إلى أعلى. حتى الغيطانى نفسه يجيب عبدالناصر حين يسأله: أليست هذه أعلامهم؟ أليس هؤلاء سياحهم؟ أليست هذه كتبهم وصحفهم؟.. يجيب الغيطانى قائلا: إننى ضد ذلك، ولكننى لا أجاهر خوفا وتقية.

تجلى المستحيل، إذن، هو دفع النفس لما تعانى من حرقة وأسى واغتراب. فتتمثل تلك النفس فى رؤيا أسطورية مجللة بالحزن، رموز تاريخ حياتهم العامة، فإذا بتلك الرموز التى كانت يوما مضيئة ومشعة بالإلهام تتجلى «منهكة ومتعبة وتائهة ومنكرة» وسط تدافع الأقدام «والناس من حوله ماضون».. يظهر عبدالناصر للنفس المكلومة مجسدا رمزا كبيرا رائعا فى تيه الغربة والدهشة: أليست هذه أعلامهم؟ أليس هؤلاء سياحهم؟ أليست هذه كتبهم وصحفهم؟ ذلك أنه ظهر فى ميدان الدقى، على بعد أمتار من السفارة الإسرائيلية بالقاهرة التى ظنوا أنهم سيجعلون منها «نصبا تذكاريا للهزيمة» فى قلب قلعة التحدى.

هكذا، يظهر جمال عبدالناصر لجمال الغيطانى فى «تجلى المستحيل». ولأن النفس الكريمة تأبى الضيم وترفض الاستسلام وتتوق إلى الخلاص وتتعلم من التجارب المريرة أن «ما من شئ يثبت على حال»، ينبثق من تجلى المستحيل تجل يقينى يولد على الفور «تجلى المحاولة» يثور عبدالناصر، يأمر بتنكيس أعلام العدو المرفرفة فى فضاء القاهرة، يأمر بالقبض على جميع أعضاء السفارة والمندوبين والجواسيس باعتبارهم أسرى حرب، يطوف بالشوارع والميادين، يصيح ويزعق، ولكن «الأيام غير الأيام والزمن خلاف الزمن»، يشق جموع المتجمهرين حول عبدالناصر جند كثيف، يقودهم ضابط شاب يلبس رداء أسود، يقتادون عبدالناصر، ويتفرق الخلق، وتتدفق مياه جديدة فى أنهار البلوى. ويخبو تجلى المحاولة.

لا يتوقف الغيطانى عند هذه النهاية المحبطة، وإنما يستمر فى بنائيته المحكمة لتجليات الفراق. يلتقط أنفاسه، يتمهل ويتأمل، يتساءل. وعندئذ يسطع فى نفسه تجل غامض، ولكنه ـ أى هذا التجلى الغامض ـ لا يصعد إلى العقل فلا يأتى باليقين:

رأيت عبدالناصر، مكشوفاً، حاسراً، مبهدلا. أقبلت عليه، وعندما تكلم، تكلم بصوت أبى. قال لى: نعم، قلت له: نعم .. فبش وهش لفهمى منه، وعندما أدركت سر فرحه قلت له: لا.. فارتجف، وتغيرلونه، وشك فيما عنده. قال لى: كيف وجدتم الأمر؟ قلت له: سوء ما بعده سوء. ضرب بينى وبينه حجاب رقيق. قلت له: لماذا؟ غمغم، وتمتم، ولم يحر جوابا. قلت له: لماذا؟ لماذا؟ شغل بنفسه عنى، فقلت عاتباً.. لماذا، لماذا، لماذا؟

فى البداية، فجر نبأ موت الأب لوعة الفراق، وأيقظت لوعة الفراق الحنين إلى الأوطان، فقاد الحنين إلى الأوطان إلى تجليات ظهور عبدالناصر والمحاولة المحبطة المحبطة، الآن توحدت صورة الأب مع صورة عبد الناصر «تكلم بصوت أبى» لتكتمل بنائية «الفانتازيا» المأساوية المحكمة وتختتم بالسؤال: لماذا؟

عبدالناصر هو الأب الذى مات ونحن بعيدون عنه فى الغربة. ولأنه كان يهش لنا حين نقول له نعم، ويرتجف إذا قلنا لا، وبصمت عندما نسأله لماذا، كان من الطبيعى والمنطقى أن يموت ونحن مغتربون، فيشيع جنازته ويقوم بطقوس دفنه، ثم يرثيه من بعد، أولئك الذين لم يسألوا أبداً: لماذا. يموت الأب فيرثيه البلداء الجبناء؟ أما نحن، فلا تبقى لنا سوى التجليات التى يتوجها تجلى الحزن: «هذا فراق بينى وبينك».

تجليات الغيطانى، وهى تعرض المحنة التى عشناها، تقترب من شاطئ الحقيقة، دون أن تغوص فى مياهها لتنتزعها وتعلنها، وهى حقيقة لا مفر لنا من مواجهتها والاعتراف بها. لقد تجسدت المحنة فى ذلك النموذج الذى أوجده عبدالناصر، نموذج الحاكم الأب الذى يأمر لنطيع، ونسأله فلا يجيب. فإذا تملكتنا الحيرة وجربنا قول «لا» تضرب بيننا وبينه الحجب، وتجوز علينا العزلة فالضياع. وحين يموت الأب فجأة ونحن فى غربتنا تلك المؤسية، ترسخ غربتنا ويستذلنا الأوغاد وتتعذب أخيلتنا «بالتجليات»؛ آخر ما بقى لنا من وسائل التصدى والمقاومة.

الحقيقة التى لا مفر لنا من مواجهتها وإعلانها، تقتضى منا أن نبدأ بلا تأخير ـ فلقد تأخرنا كثيراً وأكثر مما تحتمل ظروفنا وظروف العالم من حولنا ـ فى مناقشة هذا الوضع الذى قادنا إلى الكارثة، وأن نصحح حدوده وفواصله. فالأب الذى أوصتنا الرسالات السماوية ـ ورسالة الإسلام على وجه الخصوص ـ باحترامه وطاعته إلا فى معصية الله، ليس هو الحاكم الذى أمره الله أن يكون حكمًا بين الناس. فإذا أصاب يكون له علينا الشكر، ولكن إذا أخطأ تجوز مساءلته، بل إنزال العقاب به حسب مقتضى الحال.

الأب كيان يختلف عن كيان الحاكم. وقد يقترب الكيانان ويتشابهان فى بعض الواجبات والمسؤوليات، غير أنهما أبدا لا يتوحدان. والنموذج الماثل أمامنا يوضح ذلك بأبلغ تعبير، ولقد كان عبدالناصر حاكما خلط مسؤولية الحكم بواجبات الأبوة. وزين له ذلك المطالبة بحقوق الأبوة: السمع والطاعة والخضوع فاختلت الموازين والمعايير وتفرقت السبل بين الناس. ثم عمت الفوضى، حتى أثمرت التجربة توارى الرجال وضعضعة النفوس ووهن الأرواح وانحلال الشباب. والشذوذ لا يلد غير الشذوذ. وحين أتت الكارثة وانكشف وجهها القبيح، بدأ عبد الناصر يراجع خطأه واختلاط أفكاره. ولكن القدر لم يمهله فمات قبل أن يرسى قاعدة التصحيح.

مات عبدالناصر قبل أن يستدعى أبناءه من الغربة، وقبل أن يتجاسر الأبناء بدورهم ويحطموا أسوار تلك الغربة فى آن.

وقبل أن تتم المواجهة الحاسمة بين معانى كيان الأب ومفاهيم دور الحاكم، كان الأوغاد يعدون عدتهم لاغتصاب كل شئ؛ أولئك الذين صمتوا فى مواجهة كل الأخطاء، أولئك الذين داهنوا وتملقوا وزينوا لعبدالناصر قهر عقولنا

وتدنيس ضمائرنا، أولئك هم أنفسهم الذين أسرعوا باغتصاب مكان عبدالناصر واستثمار أسوأ أخطاء عبدالناصر ليعلنوها بعد ذلك صراحة: سلطة الأب، رب العائلة،، أية عائلة، وأين هى؟؟

يقول الغيطانى على لسان الأب: «كنت أباكم، وأنتم أبنائى. شببتم، وأصبحتم رجالا، وفتحتم بيوتا، ولم تعرفوا شيئا عنى. فإذا افترضنا أن ذلك صحيح، فمن المسؤول؟؟».

يختتم جمال الغيطانى «تجليات الفراق» بالآيات القرآنية التالية:

«وجعلنا من بين أيديهم سداً، ومن خلفهم سداً، فأغشيناهم فهم لا يبصرون. وسواء عليهم أنذرتهم أم لم تنذرهم، لا يؤمنون».

تلك النهاية المنطقية ومنطق النهاية. غير أن الغيطانى كاتب ذو وعى متنام ـ. إنه يدرك أبعاد المأساة التى عاشها. يرى مقدماتها مع نتائجها فيستخلص من عمق التجربة المريرة رؤية حزينة. يقول فى «تجلى الأرض والزمان المتغير»: «تلك رقعة محدودة، عند المفارق. وآه من المفارق..».

ينجو الغيطانى برؤيته تلك من محدودية النظر والبعد الواحد، ويفلت من مغريات الأدب السياسى ومهاويه. ولكنه ـ عبر هذا العمل ككل ـ يبدو أسيرا، ولايزال، لأسطورة الحاكم الأب. أهو الخوف الدفين الذى غرسته فى نفوسنا عبادة الأصنام، أم الإرهاب الذى مازلنا نتعرض له على كل الجبهات؟؟



تحولات المقدس والمدنس

الأب: الآركتايب - المعبود - الخاطئ

قراءة لحرفية القص فى رواية: «سيرة الشيخ نور الدين» لأحمد شمس الدين الحجاجى

على البطل*

مداخل

م[1]

أحمد شمس الدين الحجاجى، الأستاذ الجامعى، له بحث أكاديمى عن القاص السودانى الطيب صالح، عنوانه «صانع الأسطورة». وللقاص أحمد شمس الدين الحجاجى رواية سماها (سيرة الشيخ نور الدين) وإذا كنت لم أقرأ البحث، فقد قرأت الرواية؛ وعندما دفعتنى قراءة الاستمتاع إلى محاولة تقديم قراءة تحليل لها، وجدت رغبة ملحة فى استعارة عنوان بحث الحجاجى عن الطيب صالح، ليكون عنوان قراءتى لروايته: لذلك كدت أستأذنه فى أن أسمى هذه القراءة: «صانع الآركتايب». ولكن لتقليبات البحث وجوهها النافعة أحيانا، فبعد إعادة القراءة مرات بدأت وجوه الشخصية فى التجلى والتواتر المتماسك، بحيث لم يعد وجه النموذج الأعلى هو السمة الوحيدة للأب، بل تباينت تطوراته فى دائرة تبدأ من الآركتايب إلى البطل، أى من الإنسان/ النموذج إلى النموذج الإنسان؛ مرورا بالتحول من الآركتايب إلى المعبود أو المقدس**.

أمر آخر؛ لقد حملت الرواية إلى المنيا ـ وطنى، وفى نفسى خوف من معاناة مالاحظه السلف على «إبداع العلماء»، فقد رأى الناس فى هذا الإبداع كزازة تنتقل إليه مما يأخذ به العلماء أنفسهم عند دراساتهم لأدب الآخرين، فهم لايتيحون لأنفسهم مايتيحه الأدباء لها من التحرر مما يصطنع النقاد من مقاييس ـ فاشلة فى غالب أمرها ـ نقدية؛ ولكننى حين خلوت إلى الرواية عجبت. عجبت من شمس الدين «المبدع»، الذى لايحمل من سمات شمس الدين «الأكاديمى» شيئا؛ فالمبدع يتضوع رقة وعذوبة ولماحية

(*) كاتب هذا المقال (١٩٤١ ـ ١٩٩٧) كان يعمل أستاذا بقسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة المنيا. من دراساته: **الصورة الشعرية فى الأدب العربى القديم، الأسطورة فى شعرية ـ شاكر السياب، شبح قايين بين إديث ستيوال وبدر شاكر السياب ـ دراسة مقارنة.**

وتعاطفا: أعتقد أن من يتعاملون مع الأكاديمي يتمنون لو أنهم صادفوا فيه قدرا منها. وعجبت من العمل الإبداعي، الذي استطاع أن يفلت من قبضة التفكير «الهيبوقراطي عادة»، لأنه التفكير «الأكاديمي»؛ فجاء عمله الإبداعي صريحا جريئا حادا، وهي السمات التي تميز الإبداع الحق. إن عمل الإبداعي الحق هو «قول» ابتداءً، أما عمل الأكاديمي فهو قول على قول؛ تراعى فيه محاذير ومزالق كثيرة، لايحفل بها المبدع الحق حين يمارس عمله في «خلق» الفني.*

م٢

«الآركتايب» هو النموذج الأصلي أو الأعلى، الذي يتكون في النفس - في مرحلة الطفولة العقلية - إزاء «موجود» ما، قريب منا - «شخص» أو «شئ» - كالأم، والأب، والبيت؛ يصير بموجبه هذا الموجود مثالا ورمزا خارقا. هذه الآلية - التي تصاحب الذهن البشري منذ مراحله المبكرة - كانت الأساس في تأليه هذه الموجودات - ونسج الأساطير حولها - في العصور القديمة.

إن مجموعات النماذج العليا - التي تستقر أنماطها في اللاوعي - ليست فردية، بقدر ماهي جماعية متوارثة: راسبة في اللاوعي من حيث تقوم - في الجماعة - بما تقوم به الغرائز بالنسبة إلى الفرد. فالنماذج الفردية - التي يتم صنعها في لاوعي طفولتنا الشخصية - ليست إلا تحققات جزئية للنماذج الجمعية القديمة: الموروث، الذي لايموت: تتعانق معها وتتكامل بها. فآركتايب «الطريق» (على سبيل المثال، وإن يكن نموذجا تابعا أو ملحقا بنموذج أكثر أهمية وتجذرا هو آركتايب «البيت») يبدأ تكوينه - في طفولتنا المبكرة - نتيجة لمغامرتنا الأولى في التسلل - منفردين - إلى الشارع المجاور «لبيتنا»: الذي نحس فيه الأمان - دون وعي واضح حتى هذه اللحظة - لمعرفتنا بوجود «الأم» - والأب. وفي لحظة الهلع التي تصاحب التباس «طريق» البيت بطرق أخرى - إذا تسللنا إلى أبعد مما يجب - لبيوت لانعرفها، ولم نكن نلاحظها من قبل، نتبين كم في «الخارج» من مخاطر، وكم في «طريق البيت» من حميمية وأمن.

إننا نستعيد الإحساس بهذه اللحظة - حتى دون أن نتذكرها بوضوح - كلما عدنا للبيت بعد فترات من البعد؛ كما أننا نخلع هذا الإحساس - عندما نصير كبارا - من طريق «المنزل» (حضن الأم/ الكن الشخصي في ركن آمن) إلى طريق «المعبد». وهنا يتقاطع ذلك الإحساس وتجربة الإنسان البدائي، الذي قدس «الكهف» بوصفه معبدا: إذ عندما نزل إلى «السهل» وسكنه - إلى جوار مزرعته وحيواناته الداجنة - ظل «بيت جماعته» القديم/ «الكهف» موضعا حميما يمارس فيه عباداته؛ واتخذ الطريق إليه سمت القداسة: في صورة الشعائر الملزمة التي تؤدى - في مراحل صعود الجبل المختلفة - حتى يصل المتعبد إلى بيت الأسلاف: الكهف المظلم/ قدس الأقداس؛ ثم نقل البدائي كهفه معه إلى المعابد التي أقامها - فيما بعد - على السهل: غرفة مظلمة مقدسة، يضع فيها تمثال إلهه/ الأب الأعلى القديم؛ وتم تحوير الشعائر التي كان يمارسها في «صعوده» الجبل لتناسب الطريق السهلي الجديد. ثم يرتقي بها إلى المستوى المعنوي فيما بعد - حين يرتقي التصور كله من المادي إلى المعنوي - ليصير «الطريق» - يوما - هو «المسيح»: (أنا هو الطريق)؛ ثم يصير «الطريق» هو «التصوف»: الخلاص الذاتي، غوصا في أعماق النفس المظلمة، لاستنهاض قواها السرية؛ وتأخذ المفردات مدلولات روحية جديدة، فـ «السفر والمجاهدات والأحوال والمنازل والوصول» تبحر مكونة قاموسا خاصا، لمنهج خاص من مناهج الروح: وهكذا يلتقي «فردي» الطفولة بجماعي «التاريخ»، على قاعدة من مرافعات اللاوعي الجمعي. إن صناعة الآركتايب - إذن - صناعة تتلازم في العقل البشري ومرحلة مبكرة من طفولته: حيث يقوم بإدراك «الوجود» و «الموجودات» إدراكا خاصا جدا، يقوم على درجة علاقته هو بهذه الموجودات:

إن الطفل تبدأ خبرته بأمه على أنها: «آركتايب» الأم الكبرى؛ إنها هي (حقيقة): المرأة الخارقة، كلية القدرة، التي يعتمد عليها في كل شئ؛ وليس على أنها الحقيقة الموضوعية لأمه الشخصية: هذه المرأة المحددة زمانيا: التي ستؤول إليها صورة أمه في المستقبل، حين يتطور وعيه

وذاته «....» وبتعبير آخر، إنه لايدرك العالم من خلال وظائف الوعى، وبوصفه عالما موضوعيا يفترض ـ سلفا ـ الانفصال بين الشخصى والموضوعى؛ ولكنه يخبره «أسطوريا» فى صور أركتايبية، وفى رموز [1].

منذ اللحظة الأولى ـ إذن ـ يتعانق النموذج الأعلى والرمز: فالنموذج رمز لوظيفة، وليس الكيان الموضوعى/ الشخصى هو محل النمذجة؛ فإذا كانت تبدأ ـ من نقطة ما ـ حوله، فإنها تنتهى إلى الترميز عن وظيفته، أو عن «الحاجة» إليه. ومن خلال ذلك الوضع النفسى تبدأ رحلة الأسطورة التى تحول «الرمز» إلى معبود: فالأسطورة تأخذ مادتها الخام ـ شخصياتها ـ من النموذج الأعلى؛ والأهم، إن مافيها من تقييم للشخصيات بالخيرية أو الشرية قد أخذ مادته الأصلية من شعور مستقر فى النفس نحو «النموذج» الذى يعطى شخصياته ملامحها ـ المتبلرة فى عملية الترميز ـ لتكون معبودات. وهنا يجب أن نتنبه إلى أمر أساسى، هو أن فكرة «المعبود» فى الوثنيات لاتعنى الخير الخالص: إذ ثمة معبودات شريرة؛ ومعبودات تتراوح صفاتها بين الخير والشر هى الأقدم والأعلى. إن «حتحور» المصرية هى إلهة الأمومة، ورعاية الحياة والنساء؛ ولكن، تسجل عليها الأسطورة فتكها بالمصريين حين خرجوا عن الصواب، فولغت فى دمائهم، ولم تنته إلا بعد أن ملأت الآلهة أحواض الأرض بالجعة الحمراء ـ مياه الفيضان ـ فشربت حتحور حتى ارتوت، ظانة أنها تشرب من الدماء. إن حتحور الرحيمة ـ إذن ـ يمكن أن تحمل من صفات القسوة قدرا كالذى تحمله آلهة الشر الخالصة؛ ولكنها تظل إلهة الأمومة والحنان: إذ إن صورتها الأسطورية قائمة على أساس من آركتايب الأم، التى توازن بين التدليل والتأديب. وحيث لايستطيع الطفل فهم هذا التوازن ـ فضلا عن أن يوازن بين مشاعره لحظة المتعة فى التدليل ولحظة الألم فى التأديب ـ فإن مشاعره بالإيجاب أو السلب تصل إلى أقصى حدتها: سواء عند تلقى التدليل، أو التعرض للتأديب؛ لذلك يحمل النموذج ـ الذى يشكله للأم ـ صورتى الخير والشر معا. فلا ينبغى أن تدهشنا الصورة الأسطورية ـ التى تقوم بداية على الأساس الآركتايبى ـ لإلهة الأمومة «حتحور» المصرية، وإلهة الحياة عشتار «العراقية»، وإلهة الولادة «أفروديت» اليونانية، و«عناة» العربية؛ حين نراهن إلهات محاربات، يستمتعن بسفك الدماء: إذ استمدت كل منها ملامحها من النموذج الأعلى المتحول: «آركتايب الأم العظمى»، التى تفرض عليها مشاعر الحنان أن تقوم بالتدليل؛ وتفرض عليها مسئولية التربية أن تمارس قسوة التأديب والفطام. كما يجب ألا يدهشنا أن الآلهة: بعل / حدد/ ود/ ملكارت / مولوخ/ زيوس/ مردوخ/ رع، هى آلهة للماء السماوى الذى ينشىء الحياة على الأرض؛ كما أنها الآلهة التى تضرب بالصواعق: لأن تأسيسها الأسطورى يقوم على ملامح «آركتايب الأب الأعظم»، الذى لا تبرأ وظيفة خلق الحياة ـ وحمايتها ـ لديه من سمات القسوة والعنف؛ وذلك مقارنة بإلهات وآلهة الشر الخالص ـ أو الشر الغالب ـ مثل: الإله ست، والإلهة تاورت فى مصر؛ والإله يم / موت/ داجون ـ الظلام ـ والسعالى فى الثقافة الصحراوية العربية القديمة؛ وتيامات، ثم أرشكاجل، وشياطين أرالو فى بابل؛ وكرونوس، وخاوس (العماء / الفوضى). ثم التيتانوس قتلة «زاجريوس» فى الثقافة الإغريقية.

١ ـ الأب: النموذج الأصلى

تبدأ الرواية/ السيرة ـ زمنيا [2] ـ عند مفصل أساسى فى تشكيل صورة الأب، ينتقل فيه ـ نهائيا ـ من «الآركتايب» إلى «المعبود» الأسطورى: على المستوى الذاتى «اللاوعى»؛ وإلى «بطل» شعبى: على المستوى الموضوعى/ «الوعى». هذا المفصل هو صيف عودة «محمود» (الراوى الذى يحكى أحداث الرواية) من القاهرة بعد تخرجه فى جامعتها، ليجد الأب «نور الدين» يمر بأحرج لحظات حياته، وآخر أحداثها الكبرى: أمر الحكومة بنقل الجبانة التى يرقد فيها أسلافه، وهدم الساحة التى تمثل مجد هؤلاء الأسلاف؛ فقد كانت مجتمع المتصوفة ـ أهل الله ـ أتباع الأسرة الذين يسعون إليها بخاصة عند الاحتفال بمولد جدها الأعلى ـ مؤسسها، ومشيد منزلتها فى صعيد مصر ـ «العارف بالله، الشيخ يوسف أبو الحجاج الأقصرى». ولكننا فى تتبعنا لتكوين صورة «آركتايب» الأب ـ ثم تحويلها إلى أسطورة ـ سوف نتجاوز عن الترتيب «الحكائى» لأحداث الرواية،

باحثين عن ترتيب آخر يعتمد على «نمذجة» الأب، ثم محاولة إلباسه لبوس الشخصية الأسطورية؛ وهى مرحلة تالية ـ بالطبع على المستويين: زمنيا ومنطقيا ـ للنمذجة.

يمكننا أن نجمل ـ ابتداء ـ مراحل التحول البنائية الكبرى لصورة الأب فى ثلاث مراحل عريضة:

١ ـ من الطفولة المبكرة حتى حادث الوقوع فى الفسقية: الأب / النموذج الأعلى.

٢ ـ من الوقوع فى الفسقية حتى فيضان النيل: الأب النموذج الأعلى / المعبود.

٣ ـ من فيضان النيل حتى موت الأب: نهاية المعبود / وقيام البطل.

فى المرحلتين الأوليين يكون فيها الابن واقعا تحت سيطرة الأب، على الرغم من محاولات التملص التى يبذلها؛ ولكن متى بلغنا المرحلة الثالثة، انتهت المبارزة بمصالحة داخلية: صورة البطل / الأب/ الابن؛ بعد أن يتم استيعاب الصورة الموضوعية، ويتبين إمكان التخلص من احتلال الأب لشخصية الابن. لقد كان هو الذى أظهر للأب علامة وفاته ـ دون أن يفطن إلى ذلك ـ مرتين: الأولى عندما كرر مافعله الأب فى النيل، والثانية عندما قص عليه رؤياه « البحث عن قصر له فى الجنة». ولكن لندع ذلك إلى وقته فى التحليل.

إن التمايز العائلى «للحجاجية» ـ وسط باقى «بيوتات» المنطقة ـ لايصلح وحده أساسا لنشأة «آركتايب» الأب لدى الراوى طفلا: من حيث إن تكوين «النموذج الأعلى» آلية طبيعية لدى الجنس الإنسانى، ناجمة من طبيعة الإنسان ـ التى يدرك بها العالم فى صورة أسطورية أساسا ـ فى مرحلة الطفولة العقلية؛ ومن حيث إن إدراك تمايز مركز العائلة ـ فى محيطها البشرى ـ فاعلية تتطلب قدرا من التمييز، وهى فاعلية متأخرة عن المرحلة ـ المبكرة جدا ـ التى تتكون فيها النماذج الأصلية فى النفس الإنسانية.

وهكذا، لاتختلف الصورة الآركتايبية للشيخ نور الدين ـ التى تخلقت منذ الطفولة المبكرة ـ فى نفس ابنه محمود، عن أى «آركتايب» للأب فى نفس أى ابن: الكائن كلى القدرة كلى السطوة؛ أو الحامى المخوف، والمنافس البغيض، الذى ترتبط به «الأم» وتنزوى أمامه.

إلا أن «التمايز العائلى» ـ عندما يتبينه الطفل من خلال مسيرة النضج المتتالية الخطوات ـ هو الذى يجعل انتقال الأب من مستوى «النموذج الأعلى» إلى مستوى «الشخصية الأسطورية» أمرا ممكنا، بل مرغوبا فيه؛ حيث ينظر إلى «الحجاجية» ـ تحديدا ـ بوصفهم أسرة ذات طابع خارق للمألوف: دينى بالتحديد؛ فهم أحفاد العارف بالله سيدى يوسف أبو الحجاج الأقصرى، أحد حماة الصعيد المقدسين. إنهم ـ بالتعبير العامى ـ من «أهل الله» ـ بل هم من «أعيان» أهل الله ـ الذين يعرفهم ناس الصعيد؛ إذ لم يبق من أحفاد سيدى عبد الرحيم القنائى فى قنا، أو جلال الدين السيوطى فى أسيوط، أو أحمد الفولى، والقشيرى فى المنيا ـ على سبيل المثال ـ ما يمتد بأسر هؤلاء الشيوخ كما يمتد نسل أبى الحجاج من خلال «الحجاجية» فى الأقصر.

٢ ـ تحول الآركتايبى إلى الأسطورى

يمكننا ـ إذن ـ أن نحدد لحظة الصورة «الآركتايبية» للأب ـ وبداية تخلق الصورة «الأسطورية» له ـ بالحادث الذى رواه عن طفولته: يوم سقط فى مقبرة العائلة فرأى جسدين من أسلافه الصالحين لم يرهما فى حياتهما، وكانت ملامحهما صورة من ملامح أبيه:

> كان يختفى فى الجبانة ـ من زملائه ـ فى لعبة الاستغماية، وبينما كان يجرى سقط فى فسقية، فوجد نفسه وجها لوجه مع جسدين يشبه أحدهما الآخر. تسمر فى مكانه، حاول أن يبتعد عن الجسدين فاضطر للمسهما. نظر ثانية فإذا به أمام وجه أبيه. أخذ يصرخ، فسمعه زملاؤه الذين أخذوا ينادون على من يخرجه من الفسقية: ذهب إلى المنزل وهو مازال يصرخ: شفت أبويا ميت .. شفت أبويا ميت، ومعاه واحد تانى.

(الرواية، ص ص: ٧٢ ـ ٧٤)

إن هذه التجربة قد كرست الصورة «النموذجية» التى كانت ملامحها تتبلور فى نفس وذهن الطفل عن «الأب»: الأب المعجز، الذى يحيا بينهم كما يحيا الناس، وهو فى الوقت ذاته ميت مدفون فى الفسقية، كيف يمكن ذلك؟ هذا هو السر الإعجازى الذى يملكه هذا الأب وحده: النموذج الذى لايشابهه أحد من آباء إخوانه. إن له القدرة على أن يكون حيا وميتا فى اللحظة ذاتها: هنا تبدأ رحلة الأسطورة. نقول: بدأت فحسب، لأن السيطرة على لاوعى الراوى - منذ هذه اللحظة وإلى تخرجه من الجامعة - ستكون للآركتايب الذى تكاملت ملامحه المرهوبة؛ لا للمعبود، الذى كان عليه أن ينتظر تكامل صورته، فى الأزمة التى تبدأ بها الرواية: فى صيف التحول النهائى المشهود.

وعلى الرغم من تكامل «آركتايبية» الأب - وبداية تحولها نحو الأسطورية - لحظة وقوع الطفل «محمود» فى الفسقية، عن طريق تصديق «الرؤية» الواعية «للمشاعر» اللاواعية: التى كان فيها الطفل يدرك عالمه - فى عمره المبكر، السابق على هذا الموقف - إدراكا أسطوريا؛ فإن العلاقة بين الشخصيتين - الأب والابن - تظل متسمة بسمات كثيرة من «الشخصية»، على المستوى النفسى: أعنى سمات الغيرة والمنافسة. لقد تكاملت الصورة النموذجية، وتأكدت، عبر لحظتين من اللاوعى والوعى على التوالى: فى هالة الهلع الفورى - الطفولى - وسط المقبرة، ثم برؤية الأسلاف المقدسين الذين لم تأكل الأرض أجسادهم - كباقى الموتى من البشر - والذين يكرر أبوه صورتهم: أوزير/ حرو الحى، الرمز الذى يمثل الأوازير الموتى/ الأحياء من أسلافه.

هل تشى هذه اللوحة الروائية (طفل يسقط فى مقبرة من مقابر الأسرة، فيرى أباه ميتا ومدفونا منذ دهر) برغبة دفينة فى قتل الأب - أو فى موته على الأقل - دون أن يتحمل مسئولية اجتماعية أو أخلاقية من جرائها؟ هذا بحث نفسى فى الأساس، ولا نهتم به هنا؛ ولكن مايهمنا هو إشارته إلى صراع ما، ضد أب يمثل قوة ميتافيزيقية: الميت/ الحى الذى لاتجرى عليه سنن الكون كبقية الآباء؛ والمشكلة أيضا، أنه أكثر صرامة من بقية الآباء: فإذا كان الإدراك الأسطورى للعالم، والتشكيل الآركتايبى للأب يتضمن شيئا من التميز - بالتبعية - للطفل، فإن الحقيقة الموضوعية للأب تلقى تبعة مرهقة على الابن. إن تغليف طفل برداء رجل - له انضباطه الخاص (لمجرد أنه من الحجاجية) - لهو أمر عسير:

> عندما ترك محمود القطار، وجد آباء زملائه وزميلاته على الرصيف. وبالطبع لم يكن بينهم والده. فلم يحدث - مرة واحدة - أن ودعه والده أو استقبله على المحطة. ولم يكن محمود يريد من والده أن يصنع ذلك، فهو يعرف جيدا أنه يقصد أن يفطمه عنه.. أن يمنحه استقلاله وأن يجعله حرا فى حركته، ولكن هذه المرة كان يتمنى أن يكون والده مع هؤلاء الرجال. إنه فى شوق لرؤيته.
>
> (ص: ٦٥).

إنه لايناقش حقه فى «الأمنية»، ولاحق أبيه فى «فطامه»، ولكنه يستسلم «للحكمة» التى يبرر بها سلوكه، بل يكاد يعتذر عن الأمنية - التى حاكت فى صدره - بأن مسببها الشوق لرؤية «والده».

إنه هنا يتعامل مع «الآركتايب». ففى حالة سيطرة الآركتايب، لايكون الصراع ضده مشروعا، لأنه ليس ممكنا؛ فهو على يقين من هزيمته فى هذا الصراع. ليس بمقتضى القيم الاجتماعية وحدها؛ ولكن لأنه مهزوم - من الداخل - أمام سطوة «النموذج»: «كلى القدرة»، «كلى السيطرة». لنأخذ هذه التعبيرات على التوالى لنتبين ذلك:

> * - أى رجل هو الشيخ نور الدين. لقد حاول أن يصنع مثله فعجز، حاول أن يجد عملا ولكن القاهرة لم تعطه هذا العمل. أراد أن يستقل عن أبيه فلم يستطع. ما إن يبدأ الشهر حتى يتشوق طلبة الأقصر إلى خطابات آبائهم المحملة بحوالات بريدية، أما هو فكان يكره انتظار هذا الخطاب، وأكثر ما يكره الحوالة البريدية التى تذكره دائما أنه تابع للشيخ نور الدين. **إنه لايرفض تبعيته له، ولكنه يريد أن يشعره أنه مثله: قوى، قادر** (ص:٤٥).

* ـ إنه يعرف جيدا أن الشيخ نور الدين يقف بينه وبين كل متعة جسدية، لقد رآه مرة ـ بعد أن تعرى مع امرأة فاتنة الجمال ـ يخترق الحائط ليقول له «أهذا أنت؟». تكررت هذه الصورة فأوقف [أو (أوقفت) بالأحرى حركة جسده]. كثيرا ما يسائل نفسه: **هل هذه الصورة حقيقة أم أنها من صنع الرهبة من هذا الرجل؟** (ص: ٤٦).

* ـ أى رجل هو الشيخ نور الدين؟ إنه يحس بفخر أنه ابنه، ويحس أيضا بتعاسة أنه لايستطيع أن يقيس قامته بقامته. تمنى كثيرا أن يصارعه فأهل الأقصر يروون الكثير عن قوته البدنية. يطرد هذه الأفكار، فهذا لايليق به. إنه شيخ كبير، **ولكنه يعرف أنه سينهزم**(ص: ٤٦).

* ـ لقد أبلغه أحد أصحاب الشيخ أنه يمتدحه، ولايرى فيه عيبا إلا أنه لايصلى. لم يطلب منه بعد أن كبر أن يؤدى فروض إسلامه. وحين علم هذا من صديق الشيخ أخذ يواظب على الصلاة. **حاول أن يريه ذلك** (ص:٤٦).

* ـ إنهم ـ فى المدينة ـ يقولون عنه أنه أكثر إخوته شبها بأبيه، وهو لايصدق أحدا. **إنه يعرف أن هناك طريقا طويلا لكى يكون الشيخ نور الدين** (ص:٤٦).

ولنلاحظ كيف ينسج الروائى ـ بحرفية عالية ـ طبيعة علاقة بطله بوالده، على أساس من معطيات علمية: إن العلاقة بين الطفل والأب تتشكل فى مجموعة من المشاعر السلبية والإيجابية، لايسمح إلا بإعلان الوجه الإيجابى منها فحسب؛ أما السلبى فيختفى منتظرا الانفصال بين الصورة الشخصية للآركتايب، والصورة العامة للمعبود: من حيث يكون الصراع بين الإنسان ومعبوده أكثر يسرا ـ على المستويين النفسى والعملى ـ من الصراع ضد أبيه. إن صورة الأب/ الإله ـ الآركتايبية ـ أشد صرامة وتسلطا من صورة الإله/ الأب الأسطورية؛ ويمكننا فهم ذلك عند المقارنة بين صورة «الأب/ الإله/ الطاغية»: «يهوه. رب الجنود»لدى اليهود، و«الإله/الآب»: «ضابط الكل» فى المسيحية؛ أو بين شخصيتى موسى المحارب، ومسيح السلام. لذلك فإن السلوك الطبعى للابن ـ الذى تمنى ولم تتحقق أمنيته ـ هو الرضا بهذه القسوة؛ إنه وجه التفانى لاوجه الإدانة (أو لعله وجه الإدانة يتخفى فى مظهر التفانى!)؛ لنقل فى البداية إنه وجه عاتب: إنه «فى شوق لرؤيته» فحسب. (هل نلاحظ أنه على محطة الأقصر، ولن يستغرق وصوله إلى المنزل دقائق: فيرى الأب «الذى هو فى شوق لرؤيته») !

على أى حال، لقد وصل محمود إلى المنزل، ورآه والده. وهناك نتبين ضغط الصورة اللاواعية للآركتايب:

دفع باب المنزل ليجد والده محتبيا على الكنبة. يمسك محمود بيده، ينهال عليها تقبيلا، فيسحب الوالد يده ويرفع رأس ابنه ليقبل جبهته ثم ينادى:

ـ يا أم حجاجى، محمود وصل ... تحضر الأم لتقبل ابنها، وتغالبها الدموع وهى تحضنه، ثم تتركه لتسخن له الطعام فلقد أعدت له بطة سمينة... استيقظ أخوه الصغير عبد الرحيم ليشاركه طعامه. بدا على الجميع أنهم لم يدهشوا لحضوره فقد كانوا يتوقعونه. كيف عرف الشيخ أن ابنه سيحضر اليوم؟ على محمود أن يتوقف عن الاستفسار عن كيفية معرفة أبيه لأشياء كثيرة. إنه لايجد لها تفسيرا، ربما يكون نور الله قد حل على عقل الشيخ حتى جعل الأشياء تبدو واضحة أمام عينيه (ص: ٦٧)

٣ـ المقدس/ الأسطورى

إن الأب «يرى» أشياء كثيرة، و«يعرف» أشياء كثيرة، ولاينبغى البحث عن سر هذه المعرفة لأنها فوق البحث والتعليل؛ ولكن التحول من الآركتايب إلى الأسطورة يحمل بطبيعته «تفسيرا»: التحول فى اللاوعى الفردى عند محمود، كالتحول فى اللاوعى الجمعى، على السواء.

فى هذا الصيف: يأتى أمر الحكومة بهدم الساحة والجبانة، ويأتى الناس إلى الشيخ نور الدين يشكون من تأخر الفيضان وانخفاض الماء فى النيل:

الفيضان السنة دى بشايره مابنتش، والسواقى خفت ميتها. لعارفين نسقى أرض ولانروى زرع. السنة دى سنة تحاريق (ص: ٦٣).

لايطلب الناس معونة الشيخ فى الأمور الدنيوية فحسب: سواء فيما تقتضيه وظيفته الرسمية - مأذوناً - من إجراء زواج أو طلاق، ولا ماتقتضيه وظيفته الاجتماعية - شخصاً مسموع الكلمة - من توسط لحسم مشكلات عويصة تحل بهم: (زواج حسن، زواج صليب وتريزا، تزويج عزيزة ليونس الذى كان قد غرر بها، مشكلة دياب..إلخ)؛ ولكنه الشخص المؤهل للخلاص من مشكلات الطبيعة أيضا: أليس هو قطب الوقت، الموعود بالخلاص؟ لقد عهد به جده (السيد يوسف) - قطب الأقطاب - إلى قطب وقته (الشيخ الطيب) لينشئه، وقد رعاه شيخه إلى أن عهد إليه بمكانه من الطريق: الإفتاء، والقطبانية؛ عندما أحس بدنو أجله:

رفع الشيخ الطيب يده إلى السماء، وأخذ فى الدعاء:

- اللهم إنى أعلم أن نور الدين حبيب إليك، وإلى الناس؛ اللهم قربنى إليك بحب نور الدين.

مد الشيخ الطيب يده إلى رأس نور الدين المطرقة، وقال:

- لن تحتاجنى بعد الآن يانور الدين، ستكون مفتى طريقتنا؛ فنحن نحتاج إليك (ص:٢١١).

إنه بدعائه إنما يوحى بأن نور الدين يرتفع - فى مدارج القطبانية - عنه، فنور الدين يخلفه فى الإفتاء، ولكن مرتبته فى القطبانية أعلى، ربما هى مرتبة جده السيد يوسف: قطب الأقطاب؛ لذلك كان هو الموعود بعظائم الأمور منذ صغره.

أليس هو (طفل الوعد) الذى بشر به الشيخ (أبوشرقاوى) أهله؟:

روى له أخوه الحاج أن عمه أخذ جاموسته لتستحم فى النهر عند هذه الجميزة، فأخذه التيار وغرق. بكى الأب ابنه الوحيد. وكان الشيخ أحمد أبو شرقاوى - شيخ الصعيد - فى الساحة. رأى آلام الأب فدعا له دعوة: - اللهم اجبر كسره بنور الدين أبو البركات..اصبر يامصطفى فإن الله مع الصابرين، وسيخلفك الله بمن هو خير منه. اذهب إلى بيتك.

سمع مصطفى يونس كلام الشيخ، وذهب إلى منزله، ونام مع زوجته. إنهم يقولون إن عدد الأيام التى مرت منذ هذه اللحظة - حتى ميلاد نور الدين - تسعة أشهر كاملة، لاتزيد ولاتنقص (ص: ٨٣).

ثم يراهق، فإذا هو الفارس الذى لايبارى فى المرماح، والمنازل الذى لايهزم فى التحطيب، والشخص المرهوب الذى إذا غضب تحول وجهه إلى صورة الأسد المخيفة حين يغضب على أحد الخطاة، على مستوى الحقيقة الواقعية البشرية؛ حتى قال له ابن عمه يونس - عندما كانا شابين -:

«إنت بتشتغل عصبجى يانور الدين؟».

وهو الولى الذى تقوم بولايته شواهد من الخوارق الكونية: النجم المذنب، الذى استقر وسط دارته فى بداية وصوله والذى اختفى عند موته، وهو البشرى الخارق، الذى يستطيع إتيان أقوال أو أفعال بالإيحاء: حديثه إلى رفيقه، ومعاقبته لبصيرى؛ دون أن يتحدث أو يتحرك بالفعل. ثم هو الشخص الذى يتجلى نور الله على عقله فيعرف أشياء كثيرة؛ على مستوى الطريقة، والعالم الروحى، حتى ليقول له بصيرى - فى رحلة العودة من السوادن - عندما شاهد نجمه يستقر «شهدنا لك يانجم، شهدنا لك يانور الدين»:

اقترب النجم ذو الذنب من دائرة النجوم.. دخل النجم الدائرة..احتل مكانه وسطها، توقف.. استقر ..بدا أن هذا هو مكان النجم الطبيعى..

شعر بصيرى أن شيئا يشد وجهه..يدفعه إلى الالتفات فوق الجبل، رأى نور الدين واقفا يتابع النجم، ينظر إلى استقراره.

نقل بصيرى ناظريه بين نور الدين وبين النجم . النجم فى السماء ونور الدين بجلبابه الأبيض فوق الجبل ..انسحب قلبه.. توقفت نظرته عند نور الدين، رأى شعاعا يسقط على الأرض ينزل على رأس نور الدين. ثم أخذت الأشعة تتساقط لتلفه فى دائرة من نور.. لم يعد بصيرى يرى غير النور. أدرك أن هذا نجم نور الدين يستقر فى مكانه. شعر بدفء يسرى فى أوصاله، فهذا صديقه نور الدين. إنه يعرف ..يعرف..ولكنه الآن يؤمن. استطاع أن يخرج بعد جهد صيحة: ـ شهدنا لك يانجم .. شهدنا لك ياشيخ نور الدين (ص: ٢٣١).

هذه هى المرتكزات التى تؤسس لصورة نور الدين «الأسطورية» ؛ وهى ـ فى الوقت نفسه ـ التى تجعل أعلى لحظات الأسطرة ـ إفاضة النيل ـ موقفا طبعيا، بالنظر إلى (كرامات) الأقطاب:

نزل الشيخ إلى حافة الشط، ووقف ابنه خلف الجميزة مختفيا، ينظر إلى أبيه محاذرا أن يراه. أخرج الشيخ المنديل وأخذ يتلو آيات من القرآن، ثم وضعه على الأرض، وخلع قفطانه ووضع عمته فوق القفطان، خلع لباسه ودخل الماء، ثم خلع سرواله وألقاه بعيدا، ومد يده ليمسك بالمنديل. لم ير من جسد والده سوى وجهه الأسمر المستطيل ذى العيون القوية، ويده اليسرى تضرب فى الماء. كان يتحرك فى الماء كمركب بخارى سريع، حتى وصل إلى منتصف النهر فاعتدل واقفا. يبدو أنه يحرك قدميه ليحتفظ بتوازنه كأنه واقف على اليابسة وقد أخذ يستخدم كلتا يديه وهو يفتح المنديل وينثر تراب الجبانة وهو يقرأ (ياسين)، ثم يلقى بالمنديل ويدعو الله: (يارب النيل، ورب الأرض، ورب البشر، ورب كل حى وجماد، ورب مايعلم ومالايعلم: خفف عنا الضر، وارفع عنا البلاء؛ وارفع الماء لنا منة وثوابا منك). ثم أخذ يقفز فى الماء ويخرج منه: يبدو الجسد من بعيد كأنه السارى، تمساح من تماسيح النيل، حوت بحرى يضرب فى الماء، إنه لايتبين منه غير حركته. هذا أبوه يصنع مالايستطيع أن يصنعه شاب مثله..يتوقف عن القفز ليأخذ فى السباحة مستخدما كلتا يديه، يضرب الماء بقوة حتى يصل إلى الشط الآخر..ترى هل يستطيع أن يعود دون أن يستريح؟. ولكن الشيخ لم يتوقف عند الشط الغربى، بل عاد يسبح وكأنه يسابق سمك النهر. قارب يمر يمينا، وآخر يمر يسارا، ثم يختفى أبوه ولايظهر له أثر فى الماء.

ماذا يصنع محمود؟ هل يصرخ؟ هل يطلب النجدة؟ أينزل إلى النهر لينقذ والده؟. توقف لحظة وهو يرى ماء النيل يرتفع وكأنه حوض مغلق فتح عليه صنبور ماء.

قرر محمود أن يصرخ، وقبل أن يخرج الصرخة كان الشيخ يظهر فى منتصف النهر ليقفز فيه قفزات متعددة، وكأنما هو قطعة من المطاط تلقى فوق الصخر لترتفع، ثم تعود لتسقط. توقف الشيخ ليأخذ فى السباحة عائدا إلى الشط الشرقى، وقد تغير شكل الماء من الزرقة إلى الحمرة. رأى جسد والده يطفو على سطح النهر وهو يضرب الماء بقدميه ويديه ضربات القوى الواثق، حتى عاد إلى الشط؛ فرأى جسد أبيه ـ لأول مرة ـ عاريا، سرعان ماأخفاه الشيخ حين لبس سرواله، وأخذ يكمل لبس ملابسه والماء يتساقط عليها ليبلها بللا خفيفا..وابنه ينظر إليه، لايشعر أنه ينظر إلى جسد أبيه بل إلى إله فرعونى قادم من عالم اللانهاية (ص ص: ٨٣ـ ٨٥)

إن حرفية القص العالية ـ عندما تؤسس الموقف العجائبى (إفاضة النهر من حول الجسد المقدس للولى، وليس فيضانا من المنبع) على (إبستمولوجيا) الكرامة الصوفية ـ لاتجعل القارئ ميالا إلى مناقشة«منطقية الحدث»، بل تخمد أى ميل

لديه للاعتراض: من حيث إن الكرامة أمر خارق بطبيعته، ليكون هذا تمهيدا تكمل به الحرفية عملها الواعى؛ إذ تسرب مهارة القص - من خلال الإبستمولوجية الصوفية ذاتها: وحدة الوجود - حمولاتها من الراسب الثقافى الفرعونى القديم: لابوصفه راسبا ثقافيا محضا، بل باعتباره جزءا من التكوين الذاتى: تراثا. وعلى هذا الأساس، نكتشف جانبا آخر من حرفية تصميم الرواية: تناسخ «الأوازير» - الذى سبقت الإشارة إليه مرارا - بوصفه آلية من آليات النفس المصرية. إن الشيخ «نور الدين» لايمثل الطبقة الإسلامية وحدها من جيولوجيا الروح المصرية، بل يتكون من طبقات حفرية متعددة:

> وقف أمام تمثال ضخم..أخذ يتبينه على أشعة الضوء المنعكس عن مصابيح مئذنة أبى الحجاج ..وقف أمام الوجه لابد أنه الملك/ الإله الفرعونى فى الساحة.. اهتز جسده، فقد أدرك أنه يقف أمام وجه نور الدين..لقد كان هنا فى المعبد كما كان فى الساحة، ولابد أنه كان فى الكنيسة..كاهنا ..أنبا ..شيخا (ص:٢٣٦).

وهكذا يتم تدشين الشيخ نور الدين معبودا، ولياء بطلا شعبيا: أى أسطورة؛ إرهاصا لتخليه عن الدور الآركتايبى فى السيطرة على حياة محمود، بموته الوشيك. وعندما تتسع المساحة بين الصورة النموذجية والصورة الأسطورية - بموت الأب المشخص، وتحول الأب الوظيفى من آركتايب إلى إله - يكون أكبر الاحتمالات أن تخف القبضة الطاغية على اللاوعى، ليصير من الممكن مناقشة الأب، وإعلان عصيان واضح لقراره الجائر بتنصيب الأخ الأكبر وارثا. فهل حدث ذلك؟. لننظر إلى هذه المونولوجات الداخلية المتتابعة:

١ - السؤال الذى كان يلح داخله، ويبحث له عن إجابة: هل يبقى فى الأقصر ليعمل مدرسا فيها، أم يعود إلى القاهرة لينهى دراسته العليا؟. كان شئ ما يشده للبقاء فى الأقصر: ولعل أهمها صورة الشيخ نور الدين، فهو يريد أن يحذو حذوه، أن يكون مثله فى عالم هذه المدينة. (ص: ٢٢).

٢ - لقد عاش صراعا بين الأقصر والقاهرة حسمه والده، فلقد اختار له أن يذهب إلى القاهرة ليكمل تعليمه، واختار لأخيه الحاج حجاجى أن يكمل دوره ببقائه فى الأقصر. إنه يثق فى حكمة والده، ولكن لماذا لم يختر له أن يبقى فى الأقصر؟ ولماذا اختار ابنه الأكبر؟ (ص:٣٢٢).

٣ - جلس الحاج فى المكان نفسه الذى كان يجلس عليه والدهم، وبجانبه الصندوق الذى أعطاه إياه والده قبل أن يموت، وقد أخذت حركته وسمته يلبسان وقار الشيخ نور الدين (ص: ٢٢٠).

٤ - لقد عاش اثنين وعشرين عاما هى كل عمره فى ظلال رجل ينظر إليه مبهورا، وهو يشعر بالعجز تجاهه . أيقظه الحاج حجاجى وهو يقول له:

> - محمود ..خليها على الله ..سلمها لله..
>
> هل قرأ أخوه أفكاره ..هل يعرفه أخوه كما كان الشيخ نورالدين يعرفه .لا .. فنور الدين لن يتكرر (ص ص: ٢٣٥ - ٢٣٦).

لقد بدأ الحديث الداخلى بالرغبة فى أن يكون «مثل» الشيخ، وفى الحقيقة أن يكون الشيخ «نفسه»، وليس مجرد «مثله»: إنها مسألة تناسخ حرو/ أوزير. ولكن الشيخ كان قد حسم مسألة التوارث هذه (أو لنقل إنها محسومة من قبل حسم الشيخ: غنوصيا، فالاختيار تم لصالح الحجاجى، واجتماعيا، فالقواعد المتوارثة لصالحه أيضا). فإذا كان الحديث الثانى غاضب - أو عاتب - لاختيار الشيخ، إلا أنه يدو مستسلما لسيطرة النموذج - حتى بعد موت مشخصه - بقوة الدفع، أو برؤية مصلحية راجحة؛ لافرق.

إن (حجاجى) مرشح - حتى - لوراثة دور الآركتايب نفسه: «جلس الحاج فى المكان نفسه»، «أخذت حركته وسمته يلبسان وقار الشيخ نور الدين»، «هل قرأ أخوه أفكاره.. هل يعرفه أخوه كما كان الشيخ نور الدين يعرفه». ولكن محمود لم يكن مستعدا لمواصلة الاستسلام: «لا..فنور الدين لن يتكرر»؛ وليس هذا تقريرا لواقع، أو نبوءة مستقبل: إنه قرار

يتخذه محمود فيما يخصه. فمادام أبوه قد اختار لخلافته من شاء، فإن من حقه أن يختار لحياته هو النموذج الذى يشاء أيضا. وقد قرر عدم تكرار تجربة الحياة على النمط «النورديني» الممتد في حجاجي: سوف يعيش تجربة أخرى كان يخفى نموذجها: لقد نفاه «المقدس» عن حظيرته، رغما عنه، فليختر هو «المدنس» بإرادته.

٤ ـ وجهان للآركتايب: المقدس والمدنس

للنموذج الأصلى إمكانات كبيرة فى تضمن صفات ووظائف متناقضة (الخير والشر) كما يقرر نويمان(٣) تحت عنوان «الآركتايب المتحول»؛ وبذلك كان يمكن للراوى أن يجمع فى شخصية نور الدين مابين الدينى والدنيوى أو المقدس والمدنس معا. إلا أن درجة الوعى العالية فى تصميم السيرة ـ أو حرفية القص، كما أطلقنا عليها من قبل ـ فرضت عليه أن ينقى صورة النموذج من كل الشوائب الدنيوية، وعلى الأخص تلك التى يمكن أن تقدح فى القداسة/ العدالة، بحسب التصور الإسلامى/ السنى أساسا. لذلك لم يبق الراوى لبطله من هذه الشوائب إلا ما يدخل تحت باب «اللمم»، الذى تذهبه الحسنات اليومية، تبعا للنصوص: (الذين يجتنبون كبائر الإثم والفواحش إلا اللمم، إن ربك واسع المغفرة، هو أعلم بكم إذ أنشأكم من الأرض، وإذ أنتم أجنة فى بطون أمهاتكم. فلا تزكوا أنفسكم، هو أعلم بمن اتقى).. و(إن الحسنات يذهبن السيئات)... و(الصلاة إلى الصلاة مكفرات لما بينهما). فى بعض التوجهات الصوفية ـ أحيانا ـ شطح قولى نظرى (كما لدى البسطامى والحلاج وابن عربى والسهروردى وابن سبعين مثلا)، أو عملى (كما لدى الملامتية تاريخيا، وكثير من أصحاب الطرق الآن): كالقول بوحدة الوجود، أو إسقاط التكاليف الشرعية، أو الإتيان بما يلام عليه المرء من الكبائر. ولكن التصوف السنى ـ وهو تصوف التمكين لاالشطح ـ يرى فى ذلك مايجرح المتصوف؛ إذ إن الشريعة هى الأساس الأول، الذى ينبغى على السالك أن يلتزم به، منذ أول خطواته فى عالم الحقيقة: «الطريق». ومع ذلك فإن أرباب الحقيقة المتمكنون لايجعلون من أنفسهم قضاة غيرهم: فلايتعرضون لأحد بالإدانة؛ لعلمهم أن وراء كل ظاهر باطنا لايعلمونه، أو أيلولة مقدرة فى المستقبل. فهم يحسنون الظن بالآخر، ويتأولون شطحاته لصالحه، ويكلون باطنه إلى المطلع عليه، ويطلبون الهداية والتوفيق للناس.

كان نور الدين سنيا، بل عالما من علماء الأزهر، أى: عالما عاملا، كشرط الخلوتية فى رجالاتهم. لذلك كان على الراوى ـ حرفيا ـ أن يحفظ له قداسته، وأن يبقى صورته على أتم ماتكون نصاعتها: أى أن يجعل نموذجه أحادى الصفات بأقصى قدر ممكن. لذلك فقد جمع له صفات الإعجاب الرفيعة دنيويا ودينيا معا: فهو فارس المرماح، بطل التحطيب، ابن الوعد، تلميذ الشيخ الطيب قطب وقته؛ تجرى خلفه فاتنة زمانها ـ رفيقة ـ وتبذل مائة جنيه ذهبا ـ لتملأ عينيها من عينيه فحسب ـ فلا تجد منه إلا الإعراض؛ القوى الذى يأخذ وجهه سمات الأسد عندما يغضب لما يراه حقا، ولكنه الحى الخجول المطيع؛ المحافظ على فروضه، البر بأبويه، وبمن يكبره من الأسرة ومن شيوخ الطريق؛ الضابط لنفسه ولنوازعه بقسوة لاإنسانية. صحيح إنه قد «ألم»: هرب من والديه دون استئذان، واعتدى على خفراء المعبد، وحام حول الخطيئة حتى أوشك أن يقارف؛ ولكنه كان فى كل مرة ينقى نفسه بالندم الفارط، حتى يؤذنه شيخه الطيب بالتوبة عليه، ويطلعه على ماخفى عنه مما تحمله معصيته من دروس وابتلاء وتنقية: لادعوة إلى المعصية، ولكن تجربة وتمحيصا بالألم والندم والتوبة. ومع كل ذلك فقد كانت «إلماماته» أشبه ماتكون بحسنات غيره؛ ألم يقل المتصوفة: «حسنات الأبرار سيئات المقربين»؟ إنها، إذن، «إلمامات» الذى يعده الله للقطبانية الكبرى، أو على الأقل لقطبانية الوقت؛ وما يكون لمثله إلا أن تتجلى فيه أحادية الصفات وحدها؛ لأنه الشخص الذى يؤهل لتجلى الأحادية المطلقة على قلبه وفى حياته: إنه ينظر بنور الله، وهو الذى يتقرب شيخه إلى الله بحبه.

لكن أحادية الجانب أمر فوق الطبيعة البشرية (ولكن، من قال إن الآركتايب تكوين بشرى واقعى؟ إنه النموذج الأعلى، وكذلك القطب)؛ ولذلك كان على القاص أن يكمل بشرية «النموذج» بشخصية ثانية: منفصلة عنه، ومتصلة به، فى آن: إنها الشخصية الظل ـ أو الشخصية الأخرى ـ لنور الدين، وإن لم تكن هى هو؛ فكانت بصيرى.

إذن، يقوم بصيرى بالدور الدنيوى، الشهوانى، المدنس: أى مالا يمكن لنور الدين أن يقوم به؛ لذلك يمكن أن نعده الوجه الآخر/ الإنسانى لشخصية نور الدين المقدسة؛ وهذا مايفسر علاقته الوثيقة بنور الدين، وصبر نور الدين عليه، على الرغم من إمعانه فى الدنس. إن بصيرى والشيخ الطيب قد شكلا الحدين الأقصيين لنور الدين: الروح الخالص الذى لانزعة جسدية فيه، والجسد الخالص الذى نادرا مايطيف به توق روحى، ولكنه لايقيم، فسرعان مايترك مكانه لرغبات الجسد العارمة؛ وإذا كان نور الدين قد خضع للشيخ الطيب، إلا أنه لم يبت صلته ببصيرى أبدا: لقد أخذت علاقته به شكل العلاقة بين الروح/ نور الدين، والجسد/ بصيرى العبادى. أول مانصادف بصيرى - فى الرواية - نجده متطلعا إلى منازلة نور الدين فى المرماح، وهما أتربان وصديقان، ونصادف أيضا فى الموقف ذاته رفيقة الغانية، التى كانت قد تعلقت بنور الدين:

> انشغلت رفيقة عن الزمار، وأخذت تتابع نور الدين وهو ينازل الفرسان ويهزمهم واحداً بعد الآخر، حتى جاء غلام فى سنه على فرس، ووقف بين المتفرجين. وما إن لمحه نور الدين حتى أوقع بالفارس الذى يلاعبه ثم خرج عن الحلقة ليلتقى به، سمعت الفتى يكلمه:
>
> - خرجت ليه يانور الدين؟
>
> - عشان ملاعبكش..
>
> - هو أنت كده.
>
> - يابصيرى عيب الكلام ده ..روح لاعب حد تانى، أنا كفايه على كده النهارده.
>
> تعرف رفيقة بصيرى جيدا، زار بيتها كثيرا(ص ص:٢٣٥ -٢٣٦).

هكذا، إذن، يحاول الجسد منازلة الروح وهزيمتها، بينما تحرص الروح على إبقاء العلاقة فى مستوى دون الصراع: إنها مسألة ترويض واستئناس، وليست قهرا. وتعايشا زمنا طويلا على ذلك: يقص بصيرى على نور الدين أخبار مغامراته مع بنات الهوى، بل يحاول جره إلى طريقهن؛ ويكتفى نور الدين بالضحك من سذاجته، أو ينتهره انتهاراً لايبلغ حد الإهانة: كان يكتفى بإغاظته فحسب. ومن ناحية أخرى شهد بصيرى تطور حياة صديقه الروحية، وظهور نجمه، أى أنه أدرك بلوغه القطبانية، وشهد له: راصدا مراحل تطوره الحياتى والروحى.مرة واحدة فقط، عنف نور الدين على بصيرى وقد شارفا الاكتهال؛ اتخذ سمت الأسد كعادته عندما يعنف، وأمسك برأس بصيرى بين إصبعين، وشد عليه يهرس العظم واللحم. كانت إحدى لحظات كرامات نور الدين، ذلك أنه لم يتحرك من مكانه، ولم يترك ورده؛ ولكن بصيرى كان يشاهده وهو يشد على رأسه بأصبعيه فيكاد يفتتها: هل بلغ به الاستهتار أن يجالسه وهو جنب!. يومها أقلع بصيرى عن الحرام، وتزوج جليلة الغانية فساعدها على التوبة. يومها قام العالم اليوتوبى فى دنيا نور الدين: تزوجت رفيقة من سيد أبو حسين، ولم يعد لبيت الدعارة وجود؛ كما بشر الشيخ الطيب، شيوخ العائلة قديماً.

لم يكن احتمال نور الدين لبصيرى ناجما عن التماس معذرة للضعف البشرى؛ فهذه ملكة لم يكتسبها الشيخ إلا بعد مروره بالتجربة العاطفية المؤلمة، وعلاقته ببصيرى أبعد تاريخا منها، بل كان بصيرى معاينا لها ببصره كالشيخ الطيب الذى عاينها ببصيرته، وفسرها لتلميذه. ولكن احتماله له كان أمرا قدريا: هل تختار روح جسدها؟ لقد كان القرين الذى لافكاك منه. حتى لقد تساءل نور الدين فى مرض موته: هل جاء بصيرى؟. لقد جاء الروحانيون جميعاً، وقد علموا بوشك موت الشيخ نتيجة النزوع العلوى لديهم؛ أما بصيرى فكيف له أن يعلم وهو الأرضى الجسدانى؟ إنه لم يعلم حتى رأى النجم يغيب، وكان الشيخ قد مات بالفعل: ذلك لأن الأرضى يستخدم حواس الجسد لامنافذ الروح. لقد كان بصيرى هو النقيض الجسدى الكامل لنور الدين الروحانى، أو لنقل الذى استطاع أن يصير روحانيا بتعهد الشيخ الطيب له، وبالوراثة عن أسلافه.

وهكذا وجد محمود الشكل الآخر الذى يمكنه أن يكونه، مادام نور الدين قد رفض خلافته له.

٥ - زحزحة المقدس، وإقامة المدنس

من واجبنا - هنا - أن ننبه إلى موقفين للراوى، يتداخل أحدهما فى الآخر تداخل الصورة الآركتايبية فى الصورة الأسطورية للأب: الأول، أن التعامل مع الأب/ الآركتايبى قد عمق آلية «تنكير المشاعر السلبية» لدى الراوى بدرجة غير مألوفة؛ والثانى، أن هذا التنكير مهدد بالانفضاح دائما، من زاويتين: الأولى من ناحية الابن الذى تسيطر عليه - أحيانا - النوازع النفسية المباشرة - أو الشخصية - تجاه الأب؛ والثانية من ناحية الأب، إذ إنه - بوصفه الأب/ الأسطورى - «يعرف» قدرا كبيرا، وأشياء كثيرة من المغيبات.

وهكذا - وتدليلا على صحة الملاحظة - لايفاجئنا الراوى بموقف غريب (إذ لايمكن تبريره منطقيا، وإن أمكن تبريره نفسيا) هو موقفه يقص على أبيه ذلك الحلم، الذى «يبشره» فيه بانقضاء أجله:

> كانت الساعة التاسعة عندما نام الشيخ سكت الجميع، سأل الحاج الإخوة أن يناموا على أن يبقى محمود مع الشيخ هذه الليلة، ويوقظهم قبل أن ينام. كان من المعروف لدى إخوته أنه سهار لاينام إلا عند الفجر. وهو لم يكن يشعر هذه الليلة بالرغبة فى النعاس. كيف ينام وأبوه على فراش المرض؟ ولكن الغريب أن عينيه أغمضتا وغاب فى النوم. رأى نفسه فى أرض أجداده، بجوار مشايخ عطية، وقد تحولت إلى جنة يبحث فيها لأبيه عن قصر يسكنه.
>
> استيقظ محمود فى الفجر. صوت أبيه يطلب منه كوب ماء. سأل والده إن كان قد نام جيدا، فعرف أنه نام نوما عميقا. أحضر محمود لوالده الماء ليشرب، ثم أحضر الطشت والإبريق ليتوضأ. صلى الشيخ الفجر جالسا، فأدرك محمود أن رؤياه تحققت: والده يعود الآن إلى الشفاء!..........قال أبو المجد يونس - إنت بخير ياشيخ نور الدين، الحمد لله على سلامتك. قص محمود على والده الرؤيا، وبعد أن انتهى منها سأله الشيخ:
>
> - خلاص؟
>
> - خلاص.
>
> ورد الشيخ:
>
> - خلاص (ص ص: ٢٠٦ - ٢٠٧)

إن الذى لايبرر منطقيا فى هذا الموقف، هو إحساس محمود بأن الرؤيا «تبشر» بشفاء الأب، مع أنها واضحة الدلالة على موته؛ ثم اختياره والده بالتحديد ليقص عليه الرؤيا، وكأنه يريد أن يكون أول من ينعى إليه نفسه. فهل قام اللاوعى الشخصى بتلبيس التأويل على محمود؟ أم أن الراوى يحيط هذه السادية - فى معاملة الأب الشخصى/ المنافس - بغلاف من الحرفية العالية تبرر وقوعها؟: لكأنه عزت عليه بشرى (الشيخ أبو المجد يونس) «إنت بخير ياشيخ نور الدين»؛ فأراد أن يحبط مفعولها، تحت هذا الغطاء النفسى المخادع: «أدرك محمود أن رؤياه تحققت: والده يعود الآن إلى الشفاء»؛ فمضى يقص عليه الرؤيا، التى غالط نفسه فى التعبير عنها من الأساس.

إن من يقرأ هذا الموقف - دون الانتباه إلى العمل السرى للاوعى - سوف يرى فيه فجاجة تجرح «الحرفية العالية» التى نشير إليها فى العمل؛ ولكن الانتباه إلى حيلة اللاوعى السادية - هذه - هى التى تعيد رؤية «الحرفية» - بالتحديد - على أعلى ماتكون وضوحا.

لقد حاول محمود - بإخلاص - أن يكون نور الدين، وأن يعمل بما يرضى نور الدين عنه، بل أن يعمل كما عمل نور الدين:

> بعد أن انتهى محمود من صلاة الفجر، انطلق مسرعا إلى النهر قبل أن يراه والده.نظر إلى الجميزة ثم نزل المنحدر المؤدى إلى مياه النهر. قرر أن يخلع ملابسه وينزل الماء.
>
> لم تكن له خبرة طويلة بالعوم. كانت خبرته بالسباحة محدودة بالترعة. لم ينزل ماء النهر إلا مرات قليلة. لم يخرج بعيدا إلى مناطق الخطر، كما أنه لم ينزل هذه البقعة أبدا. إن حركة الماء التى تلف لفات حلزونية تخيفه. ويخيفه أكثر

القصص التى تروى عمن غرق فى هذا المكان؛ فالنهر يأخذ أضحياته هنا.

ألقى بمخاوفه بعيدا، وشعر أن قوة خفية تدعوه لأن يلقى بنفسه فى الماء. رمى بنفسه فى النهر، وجد الماء ثقيلا فى البداية. وعندما اقترب من منتصف النهر استهواه الماء، واستهوته حركته. وجده يخف وكأنه يحرك بيده خيوطا قطنية.

وصل والده إلى النهر فهاله أن يرى شخصا يعوم حتى منتصفه. نظر إلى الملابس الملقاة على الشط فأدرك أنه ابنه. أصابه الخوف عليه فى البداية، فهو ليس متأكدا من معرفته بالعوم. أزال الخوف عنه بقراءة القرآن، والدعاء لربه أن يحفظ ابنه.. وأخذ ينظر إليه. إنه يغوص فى الماء، ولايخرج إلا عندما يصل إلى الشط الآخر؛ ثم يعود إلى سطح الماء ليغوص ثانية، ويظهر فى منتصف النهر. بدأت الحركة سريعة هذا الصباح على النهر، فالقوارب تتحرك شرقا وغربا، وابنه يقف فى منتصف النهر يقفز ويقفز. تستهويه الحركة فيستمر فى القفز.

شعر محمود أنه يتواءم مع الماء ويصبح جزءا منه. أنه لايتابع الماء ولكن الماء يتابعه. وكأنه حين يرمى بجسده، فإنما يرمى به فوق حاجز من المطاط يعيده ثانية إلى الهواء.

أخذ محمود يضرب الماء بيديه، وهو يراه يزداد حمرة وارتفاعا. نظر إلى السماء يدعو الله بدعوة أبيه أن يجعل الفيضان هذا العام رخيا مباركا على الناس أجمعين.

الماء يعلو.. ويعلو، يعلو مع قفزات محمود؛ والأب يتابعه ويتابع علو الماء. أحس بالراحة فقد اطمأن إلى أن الفيضان قد بدأ...ألقى بآخر نظرة على ابنه وهو يسحب نفسه نحو الشط الشرقى للنيل. أخذ طريقه إلى منزله وقد بدأ يحس بالتعب والجهد (ص ص: ١٩٧ ـ ١٩٨).

لقد جاء بالمعجزة نفسها التى جاء بها أبوه، وقد رآه الأب بعينيه، فما المشكلة إذن؟ إنه هو نور الدين بالفعل، وليس وحده الذى يقول ذلك. بل يقولها الناس أيضا:

إنه (محمد عياد: نائب الأقصر) يفكر جيداً فى الحفاظ على مكانته فى الأقصر، بألا يأخذ شخص منهم مكانة قوية فى الاتحاد القومى..إن أحدا لن يزحزحه عن دائرته. نظر إلى محمود الواقف عن بعد، لو كان هناك شخص سيأخذ منه هذا المكان، أو يزحزحه عنه، فهو محمود. قال لنفسه: فى الحقيقة هو الشيخ نور الدين (ص:٢١٧).

إن المشكلة قد تكون فى النظام الاجتماعى الصارم للوراثة، وقد تكون فى أن درجة القطبانية وهبية لاكسبية؛ ولكن ذهن محمود لاينصرف إلا لنور الدين: إنه هو الذى يختار، ومادام لم يختره فهو لايثق بقدرته على الوراثة. لقد حاول أن يبرر ذلك بشكل عارض، عندما قال إنه يراه انفعاليا، والانفعال صفة لاتساعد رئيسا على الرئاسة. ولكن الأساس أبعد من ذلك، إن الشيخ قد ترك له وصية ذات دلالة:

ويرتفع همس الحاج إلى صوت مسموع:

ـ أبوك بيقول لك إحذر من خضراء الدمن..

إبعد عنها على قد متقدر

لماذا يحذره أبوه من خضراء الدمن..؟ أخافه هذا التحذير..هل عرف أبوه قصته مع إلهام؟ لقد كان دائما يخاف أن يعرف والده قصتها، والآن هو على يقين من معرفته .. فالموتى يعرفون كل شئ (ص ص: ٢٢٢ ـ ٢٢٣).

فهكذا يكشف أبوه الأمر: إنه وارثه حقا، ولكنه قد ورث الجانب الملغى من حياته؛ لاجانب القطبانية، وإنما جانب بصيرى العبادى!.

إن سلوكه نفسه يشير إلى جانب مهم: لم يعد يخاف من معرفة أبيه بالماضى، فأبوه نفسه قد صار ماضيا؛ ولكن

هل يخبىء له المستقبل حياة متصلة بخضراء الدمن؟. ولسنا على يقين: هل كان تساؤله المذعور خوفا أم تشوفا؛ ولكن اليقين هو أن موت نور الدين قد أزاح رقابة الآركتايب نهائيا: انتهت سيطرة نور الدين، وهو لن يسمح بحلول حجاجى محل الأب داخله. إن موت نور الدين، وبقاء بصيرى على قيد الحياة، إشارة واضحة للطريق الذى كان عليه أن يسلكه بالفعل: فما دام المقدس قد فاته، فلا بأس بالوجه الآخر، الذى لايفوت موعده أبدا.

إن حرفية القص العالية ـ التى تتمثل فى براعة رسم الشخصيات بهذا العمق ـ قد اقتضت من أحمد شمس الدين الحجاجى استخدام كل معارفه العميقة والواسعة بعلم النفس والأساطير والتصوف، فضلا عن معرفته بالدراسة الأكاديمية لفن القص ذاته؛ ولكنها لم تفسد عليه عمله الكبير؛ حتى أظننى لا أبالغ إذا قلت إن (سيرة الشيخ نور الدين) من الأعمال القليلة المعدودة فى مدونتنا الروائية الحديثة.

خاتمة

هكذا، يمكننا أن نتابع خطوات الروائى فى تشكيله لصورة الشيخ «نور الدين» الحجاجى: الأب/ الرجل، مكتشفين الخيوط الأولى التى تنتسج منها ملامح: النموذج الأعلى المتحول (المحبوب ـ المرعب معا) / الرمز؛ فى الطريق إلى تأسيس الأسطورة: البطل الأسطورى/ المعبود (أو على الأقل: المقدس)؛ وهى النهاية التى تسير إليها الرواية بتحويل الشيخ إلى ولى، أى بطل شعبى؛ تتغنى بكراماته رواة السيرة الشعبية كما يعرفهم أهل مصر.

إن هذه هى الصورة التى تغلف العمل، لاالجو الصوفى الرقيق؛ أو لنقل ـ حتى ـ إن الجو الصوفى الرقيق الذى يشيع فى الرواية إنما ينبع ـ كما نبع الفيضان حول جسد الأب فى النهر ـ من خلال ملامح الأب/ النموذج الأعلى، وليس من خلال الفكر الصوفى العام الذى يسبق وجود الأب؛ على الأقل فى أسرة الحجاجى. إن الأب (الميت بعدد أسلافه الموتى؛ الحى فى شخص محمود، وفى شخص خليفته ـ الحاج حجاجى ابنه الأكبر ـ الذى تربط أسطوريته بين الأسلاف الموتى والخلفاء الأحياء) هو مايمكن أن نتخيل فيه التكرار الآركتايبى لأوزير/ حر[٤] الحى الخالد حتى فى الموت.

وإذا كان «الشيخ نور الدين» هو الـ «حرو» الذى ورث الـ «أوازير» من أسلافه (إذا صح جمع أوزير بهذه الصيغة)، فصار ـ فى حياته ـ هو الـ «أوزير الحى»/ حرو؛ فإن هذه المنزلة لايوصل إليها باجتهاد شخصى، وإنما بالتحديد الاجتماعى للبكورية. إن قوانين الوراثة الاجتماعية فى المجتمع المصرى إنما تضع الابن الأكبر ـ لاسواه ـ فى منزلة الأب؛ لذلك كانت وراثة مكانة نور الدين (عندما تحول إلى أوزير/ الميت) محسومة لصالح ابنه الأكبر ـ الحاج حجاجى ـ الذى سيمثل الـ «أوزير/ حرو» الجديد.. وليس لمحمود: (الذى كانت محاولة وراثته للأب ـ عبور النهر وامتلاكه وحتى مواصلة فيضانه التى بدأها الأب ـ إيذانا بموت الشيخ لانتهاء دوره الحياتى) أن يتطلع إلى هذه الوراثة.إن وصية الأب ـ بارتحال محمود إلى القاهرة ليستكمل مابدأه من التعليم ـ إنما هى صوت السلطة الاجتماعية وقوانينها: فالجماعة هى التى تدشن «حاكمية» الآركتايب، فلا تكفى «النمذجة» الفردية لذلك.

هل نملك أن نقول إن «قانون التطور» ـ الذى تفرضه الحياة على المجتمع ـ يحاول المجتمع ـ من خلاله ـ أن يمارس شكلا من المحافظة على الآلية؟ إنها محاولة أكثر حكمة من محاولة محمود كسر القانون الاجتماعى للوراثة، الذى كان عاتبا على والده اتباعه.

فمع هذه الصورة الروحية ـ العذبة ـ التى تطفو على سطح العمل الفنى، نرى الصورة (أولنقل: الحياة) الموازية، التى يتم إخفاؤها والتعمية عليها بمكر، أو لنقل ـ أيضا ـ بحرفية ماكرة: هى حياة بصيرى «الأبيقورية» النهمة. إنه الوجه «المدنس»، المقابل للوجه «المقدس» للأب؛ ومع ذلك فهو الوجه الأكثر أنسا: ولنقل ـ مرة ثالثة ـ الأكثر إنسانية. كان بصيرى هو نقيض الأب، ولكنه الوجه المكمل له؛ لذلك لم يكن نور الدين يكرهه أو يحتقره، حتى من قبل أن يمتلك القدرة على الفهم الواسع والتسامح مع الضعف

البشرى: فكأنه كان يتكامل به؛ أو يعيش نزقه خيالا، بدلا من تحقيق نزقه واقعا. وهكذا يكون أمام محمود خياران: إما تكرار نموذج (نور الدين) «المقدس» أو «الدينى»، فهو يملك أسرار تكراره بمحض الوراثة – قهر النيل والسيطرة عليه – بوصفه، «حرو» محتملاً، وإما أن يغترب: إلى القاهرة/ وإلى نموذج (بصيرى) «المدنس» أو«الدنيوى». أما الاختيار الأول «المقدس – الدينى» – وإن كان يملك شرطه – فربما لايملك القدرة عليه لاختلاف الظروف، وهو – أساسا – لايملك قراره، من حيث هو قرار اجتماعى أصلا؛ لذلك لايكون متاحا أمامه إلا الخيار الآخر: «المدنس» أو «الدنيوى»، الذى لايتطلب شروطا خاصة، من حيث هو استجابة تلقائية للنوازع، كما أنه «حكم» قدرى مفروض اجتماعيا وتطوريا؛ مادام «المقدس» قرارا علويا، وهبيا، يتنزل قراره من مصدر لايمكن التحكم به. فليس مصادفة – إذن – أن تترك الرواية بصيرى حيا، بعد أن يموت نور الدين.

هوامش:

* * اطلع الصديق الأستاذ مصطفى بيومى على فكرة الدراسة – ولست أدرى لماذا يطيب له إعناتى أحيانا كثيرة – فاقترح علىّ اقتراحا ظاهره التخفيف، هو: أن نقوم – كمجموعة – بعمل ملف عن الرواية، يتناول كل منا جانبا من جوانبها بدراسة خاصة؛ على أن أقوم – فيما بعد – بإجراء الفروض نفسها – التى أدير هذه الدراسة حول محاورها – على بعض الأعمال الروائية المعاصرة.، مثل: (أيام الإنسان السبعة) لعبد الحكيم قاسم، وبعض أعمال الروائى علاء الديب؛ ثم أختتمها بجولة فى عالم قاصنا «الآركتايب» نجيب محفوظ نفسه، بخاصة: (رحلة ابن فطومة) و (أولاد حارتنا) . والحق أقول ، إننى – بين إغراء التجربة، وتهيب المغامرة – مازلت أروض النفس، فإن قام الشرط بينى وبين القارئ على أننى – فى عالم دراسة الرواية، على الأقل – هاو، لادارس محترف؛ كان ذلك أقرب إلى تشجيع الإيجاب فى اجتراح مثل هذه التجربة التى يريدها الصديق مصطفى.

بقيت ملاحظة أخيرة أقدمها بين يدى البحث: هى أننى لاأحلل أعماق كاتب الرواية، ولكننى أتابع «الحلم الروائى» فيها: الحلم الذى نسج شخصية بطل السيرة – الشيخ نور الدين – وحكم سيرورتها. إن الرواية ليست تاريخا، ولكنها إبداع أدبى؛ وعلى ذلك فالصورة التاريخية (للشيخ شمس الدين الحجاجى) – والد أحمد شمس – لاتهمنى، ولكن الذى يهمنى هو الصورة المبدعة «للشيخ نور الدين» والد محمود راوى القصة؛ فأنا – إذن – أتابع تطور شخصية رسمتها الرواية: وعلى ذلك ، فيمكن أن تختلف سمات «النموذج الأبوى» بين رواية وأخرى عند المبدع نفسه – وسوف نتبين ذلك عند دراستنا للنموذج عند نجيب محفوظ مثلا – فى حين أنه لايمكن أن يختلف، فيما لو كنا نحلل شخصية المبدع ذاتها. وبعد هذه الملاحظات يمكننى أن أستأذن القارئ فى الانصراف، تاركا البحث يحدثه عن رؤية «ما» للرواية، وعلى الله قصد السبيل.

١ـ تعتمد هذه الفقرة ـ أساسا ـ على مايقرره (إريخ نويمان) فى كتابه الشهير **الأم العظمى** ـ

الفصل الأول / بناء الآركتايب.

Erich Noiman: The Great mother:

٢ـ نلاحظ أن الرواية تحاول أن توهمنا بفكرة «وحدة الزمن»، حيث يستغرق زمن القص فيها آخر صيف يمثل نهاية حياة الشيخ نور الدين. ولكن هذه الوحدة تمثل مركز دائرة زمنية تتسع نحو الماضى لتشمل ميلاده وطفولته وشبابه. كما تحاول إيهامنا بوحدة المكان (الساحة) ولكن الساحة تمثل مركز دائرة تتسع باستمرار، فتشمل الأقصر، ثم قنا فنجع حمادى فالقاهرة شمالا؛ وكذلك تمتد جنوبا حتى نقطة بعيدة فى السودان عبر دنقلة/ كردفان / دارفور.

٣ ـ السابق، فصل: الآركتايب المتحول.

٤ ـ نستخدم الصيغ المصرية فى كتابة الأسماء الفرعونية بدلا من اليونانية: أوزيريس وحورس. إن حر يمكن أن تكتب بصيغتين أخريين: حرو، وحور؛ والأخيرة هى التى عرفتها الجزيرة العربية فى الجاهلية، إذ وجدت فى «الفاو» قرابين مقدمة إلى الإله «الأحور». راجع: عبد الرحمن الأنصارى: **قرية الفاو، صورة للحضارة العربية قبل الإسلام**. ص: ٦٢، منشورات جامعة الرياض. ويتضمن الكتاب كثيرا من المكتشفات التى تظهر فى تمثيلها تأثرات بالثقافة المصرية القديمة.

خصوصية التناص في الرواية العربية

(مجنون الحكم) نموذجا تطبيقيا

مصطفى عبد الغنى*

١ـ

عبورا فوق مدارس نقدية كثيرة، قد أصبح من المؤكد الآن أن التناص ليس غير إدراج التراث فى النص، وإدراج النص فى التراث؛ فالنص الذى يستعيد التاريخ ليس غير رجع لنصوص تراثية أخرى، يتجاوب معها، ويحاورها، ويعيد استنطاقها، خلال الوعى التراثى فى نسيج جديد، يصل منه الكاتب إلى توليد بنى جديدة يتكون منها «الخطاب الروائى» المعاصر.

وبشكل آخر، فإن النص المؤسس، ينبع ـ أساسا ـ من داخله؛ حيث يصبح التناص شكلا مفتوحا على قيمنا النقدية والتاريخية، خاصة حين نستعيد هذه القيمة فى ضوء الحاضر بكل ما فيه من قضايا وإشكالات، فتلمس الماضى ووضعه فى الحاضر بوعى شديد يمنح القارئ تمثلا مباشرا لهذا الخطاب.

وربما كان (مجنون الحكم) لسالم حميش* هو أول نص مغربى سعى صاحبه فيه إلى هذا . لقد سعى إلى تخليق تناص متماسك، مما يشكل إضافة إلى الرواية المغربية التى لم تتجاوز ـ فى كثير ـ الأنماط التقليدية من وحدة مكانية أو دور للراوى الوصفى الإثنوجرافى... وما إلى ذلك[١].

فلنتمهل قليلا عند عدة ملاحظات حول صاحب النص وطبيعة المصطلح، قبل أن نصل إلى رواية (مجنون الحكم) لتكون نموذجا تطبيقيا لعناصر التشكيل الفنى فى هذه الرواية.

٢ـ

ملاحظات أولية:

ينتمى سالم حميش إلى هذه الفئة من المثقفين المغاربة التى تعمل ـ بالمهنة ـ فى حقل الفكر، وتسعى بالوعى التنظيرى إلى تحليل الواقع العربى ـ سواء فى الدولة أو الشارع، التاريخ أو المجتمع ـ، وفى تحديد المفاهيم فى أعلى

* المحرر الأدبى بجريدة «الأهرام»، مصر.

مستويات التجربة، ثم فى تطبيق الثانية على الأولى للوصول إلى حكم هادف. فإذا بقى شئ بعد ذلك من شعور بالندم أو بالأسى فإنه يحال - فى شهادة عبد الله العروى - «على التعبير الأدبي»(٢). فالشعور يرتبط فى الأساس الأول بالتنظير، واللاشعور يرتبط - بعد ذلك - بالتعبير. الأول يرتبط بالتشكيل الإيديولوجى، والآخر ينتمى إلى التشكيل الفنى، وهو ما يلاحظ معه طبيعة الإبداع عنده.

إنه يرتبط بالوعى العام والمؤسس بشكل خاص، فالكاتب هنا ليس مبدعا كالمبدعين الآخرين، إذ إن وراءه نتاجا نظريا فلسفيا متراكما ومميزا عبر أطروحاته المتوالية. ومن هنا، فإنه حين يمارس الإبداع، لا ينطلق قط من كونه «مستعيدا» واحة الماضى وحسب، بقدر ما هو مكتشف لمناطق الاجتهاد الإيجابى فيه والمناطق المضيئة حوله، وحسبنا أن نلقى نظرة سريعة على نتاجه الفكرى والفنى لنرى إلى أى مدى توفر لهذا الراوى وعى قائم يحرك اللاوعى الفنى لديه(٣)، وهو ما ينعكس ليس على كتاباته الإبداعية أو الفكرية وحسب، وإنما أيضا على دور الناقد فى تصديه لأعماله، وهو ما يصل بنا - بالتبعية - إلى طبيعة المصطلح الذى لا نستطيع قراءة نصوص حميش دون أن نتعرفه أو نقترب منه.

٣-

رغم أن تطور فهم التناص اقتضى مرحلة طويلة عرفنا فيها عددا كبيرا من النقاد الغربيين، فقد كان من الصعب أن نتعامل مع النص الروائى هنا من منطلق مفهوم معين أو مدرسة محددة سلفا. وسوف يكون فهمنا هنا، هو مدى فهمنا لهذا المصطلح أو ذاك(٤)، قبل أن نعاود النظر إليه عبر النص الروائى (تطبيقيا) بشكل أكثر وعيا وعمقا، خاصة أن ناقد النص الإبداعى هنا يحيره تعدد المصطلحات وتصنيفها فى أطر كثيرة لا يمكن أن تطبق من خارج النص. وبالتالى، فإن التعامل مع النصوص سوف يكون من داخل النص لا من خارجه فى المقام الأول. وهو ما يشير إلى أن تعاملنا مع النص سوف يتحدد حول صيغة (منهجية) أفدنا فيها من المحاولات النقدية فى هذا الصدد، وفى الوقت نفسه لم نستطع الارتباط بأى منهج منها، وإنما سعينا إلى تعميق صيغة خاصة بناء على تعرفنا هذه المناهج وتحاورنا معها.

وعبورا فوق مصطلحات كثيرة هنا كالتناص Intertext أو عبر النصية Textuality** أو التراث Heritage بالمعنى السائد لدينا، فإن التناص الذى نعنيه هنا هو إعادة إنتاج النص؛ بحيث يكون علينا - بعد القراءة - التأويل إلى «خطاب» محدد.

وهذا يعنى ببساطة أن التناص هنا وعلاقته بالتراث عبر النص يكون بإتاحة قدر من المعرفة الجديدة التى يتماهى معها الروائى للوصول إلى ما يريد، ومعنى النص المعاصر هنا يرتبط - فى السياق الأخير - بالنصوص التراثية؛ بحيث يصبح التأويل الأخير أيسر وأقرب منالا.

٤-

وثمة خصوصية فى التناص لا يجب إغفالها قط، وهى خصوصية نابعة من كون التراث يمثل السمات الحضارية والثقافية والاجتماعية لنا، ومادته هى اللغة العربية «الغنية بمفرداتها التى جمعت ذلك التراث ووحدته وحفظته»، وهنا يستمد التناص النابع من التراث والتابع له فى كثير من مفرداته أهمية قصوى، خاصة أنه - أى التناص - وجد فى هذا التراث بأشكال كثيرة دون أن نتنبه إليه.

فى التاريخ العربى عرفنا أيام العرب فى الجاهلية بشكل مباشر، والعديد منها فى الشعر الجاهلى، بل عثرنا عليها فى عديد من المعارضات الشعرية فى كثير من أشعار العصر الأموى أو العباسى، ووصلت إلينا فى العصر الحديث أصداء متباينة من هذا التناص نجدها فى نهج البردة لأحمد شوقى (متناصا مع البوصيرى من قبل) كما عرفنا أصداء كثيرة منها فى الشعر والنثر، فى الكتابات النثرية وفى المسرح، عند على أحمد أمين وأحمد باكثير كما عند صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوى...إلخ.

نستطيع أن نجد أمثلة كثيرة لهذا التناص فى كثير من تراثنا العربى.

ليس ذلك ترديدا لمقولة أن هذه بضاعتنا ردت إلينا، فنحن وجدنا التنظير والإبدال فى هذا التنظير، وذلك التفسير فى المدارس الأوروبية الحديثة مع فوكو وبارت ودريدا ولندا

هاجن وكريستيفا وكلر... وغيرهم، غير أن هذا التشكيل الخلاق نجده - بالفعل - فى تراثنا بشكل عفوى، غير أن تنظيره وتعميقه جاء عبر هذه الكتابات النقدية الغربية.

نستطيع أن نجد هذا فى كثير من تراثنا العربى، وأكثر من ذلك نستطيع حين نجده ألا نقول إنه إحالات إلى نصوص أخرى بشكل مجرد لمنح الحكمة أو الإشارة التقليدية، وإنما نجد هذه الدلالات النصية فى تراثنا تقوم بدور الوسيلة فى الوصول للخطاب الإبداعى، الوسيلة (لا الغاية)، وهو ما يعود بنا إلى النص الذى بين أيدينا مرة أخرى.

التراث والتناص
(نموذج تطبيقى)

ـ ٥

ينتمى نص (مجنون الحكم) إلى الرواية العربية الجديدة فى امتداداتها المعاصرة؛ حيث يتركز فيها الأهمية على النص خلال لغته ومادته التخيلية. ويلاحظ محمد برادة[٥] أن بعض التجارب الروائية العربية ارتادت مستوى التأصيل عن طريق التفاعل الحدسى(ربما) مع مكونات الواقع العربى ومع محكيات التراث ومتخيلاته. فنهض السرد القصصى والروائى منغرسًا فى تربة اللغة المتحولة عبر الزمان، ومستوحيا للحكى الشفوى ولفضاءاته. ومن هذا التناقض المستمد من التراث ومن النتاج العالمى بدأت تنتسج فضاءات الرواية العربية الحديثة المجاوزة للاستنساخ والقبض على الواقع.

وعلى هذا أصبح النص التراثى (أى المستمد مادته الفنية من التراث) عملا أساسيا فى إنتاج الإجابات الكثيرة التى نريد الوصول إليها ثقافيا وسياسيا. وهنا، فإن (مجنون الحكم) تقدم لنا مثالا يستوعب فيه صاحبه التراث، محكوما أثناء الحكى وبعده، بأن يقدم أجوبة مجتمع المستقبل العربى فى حالته المحفوفة بالخطر مع افتقاد الديموقراطية والانزلاق إلى هوة «العولمة» وويلاتها فى عالم تفتيت الكيانات الصغيرة، والثقافات المتناثرة هنا وهناك دون التمسك بمركز أو بؤرة نابعة من عمق الهوية وخصوصيتها.

وعلى هذا النحو، سنقترب أكثر من هذه العلاقة بين التناص والتراث فى الرواية العربية عبر هذه المحاولة التى تسعى لرصد التغييرات المعاصرة التى نمر بها.

ونحب أن نشدد هنا على أن هذه المحاولة التى نقوم بها لا تزعم لنفسها أكثر من أنها تحفيز لرصد هذا الوعى بضرورة تطوير الرواية العربية عبر تأكيد التشكيل التراثى فى هذا العالم.

وسوف يكون هذا من خلال عدة ملامح على هذا النحو:

١ـ إشارة النص.

٢ـ ضبط النص.

٣ـ التشكيل بالتراث.

٤ـ عناصر التطور الفنى.

ـ ٦

١ـ إشارة النص

القراءة المتأنية لرواية (مجنون الحكم) تتخطى مرحلة المتعة، أو اللماحية فى الذاكرة أو الاستمتاع وحسب إلى أبعد من ذلك.

إن الهدف الأساسى يصبح تعرف «الخطاب» الدلالى لهذا النص، فالوصول إلى مثل هذه القضايا التى يريد الكاتب مناقشتها فى لحظتها التاريخية المعاصرة. ومن هنا، فإن القراءة الخاصة تمنح قارئ سالم حميش قناعة تؤدى إلى معنى سياسى نابع من التناص بين التراث والتراث، إنها تجمع بين لغة المصادر التاريخية ولغة الكاتب لتصل بنا عبر إتقان «التناص» إلى المعنى السياسى الذى يلح علينا أكثر من أى معنى اجتماعى أو سيميائى آخر رغم اتساع أفق المعنى وتزايده.

وبعيدا عن الإشارة إلى أدوات التشكيل - وهو ما سنفرغ إليه أكثر - فإن لغة الكاتب تفجر - عبر هذا التناص - جملة القضايا التى تأتى فى مقدمتها قضية الديكتاتورية أو الطغيان. فمنذ الصفحة الأولى من النص، نحن أمام مجتزءات

لعدد كبير من المصادر التاريخية (الوزير جمال الدين/ سبط بن الجوزى/ الحافظ الذهبى/ المكين ابن العميد/ المقريزى) وكلها لا تخرج عن هذا التناقض المرير فى شخصية الحاكم، وهو تناقض يقود منذ البداية إلى هذه الدلالة الرئيسية فى النص؛ نحن أمام صفات ثابتة لا تتغير بين هذا المؤرخ أو ذاك. ومع ذلك، فإنها تظل ثابتة كأن نقرأ مصفوفة فردية واحدة لا تخرج عن:

سيئ الاعتقاد

خلاقته متضادة بين..

سمحا خبيثا ماكرا

ردئ السيرة، فاسد العقيدة

مضطربا

يعتريه جفاف فى دماغه

كثر تناقضه

ومع توالى التهجين الواعى للغة فى الصفحات التالية، نستطيع أن نقف عند التفجيرات الحادة التى تلفتنا إلى سيرة الحاكم حين يملك سلطة مطلقة، ولا يملك قدرا من الحرية المسؤولة المنظمة عبر مؤسسات شورى كما يجب فى الدول الإسلامية، أو مؤسسات دستورية كما نعرفها الآن فى الدول المتقدمة. ورويدا رويدا نكتشف ـ رغم أننا نهبط إلى قاع هذا المجتمع الذى عاش فيه الحاكم بأمر الله، والتداخل بين أحكام المؤرخين، المتعسف والصادق فى آن ـ أننا نعيش فى نهاية القرن العشرين، حيث يمتد الزمن من القرون السابقة حتى اليوم، وكأن الزمن يعيش ديمومة الصراع على الحكم الدموى، وحيث يقف على الجثث دائما حاكم طاغ تتغير أقنعته، لكن يظل وجهه هو هو لا يتغير.

٢ـ ضبط النص

والنص منذ البداية يستفيد من نصوص تاريخية مكتوبة، ومعان كثيرة شائعة عن الشخصية التى يكتب عنها، ومناخ زاخر باللاشعور والعلاقات المتناهية والاستدعاءات المتكررة، وهو يحيل ما يريده فى عصره إلى سياق آخر ليستعيده عبر هذا التناص فى براعة شديدة. إننا أمام سياق معروف يحيل على ما مضى فى الظاهر، ويطيل النظر إلى معنى شعورى متواطئ مع الكاتب عند قارئه، لأنه يشكل الذاكرة الجمعية العربية بما يشير إلى الميثولوجى التاريخى والشعبى فى آن. بيد أن هذا كله يحدث فى ضبط تعبيرى بارع نستطيع أن نسميه إطار النص أو محيط دائرته Paratextualité، وهو يمضى على هذا النحو:

ـ إنه، منذ البداية، يقتطع نصوصا بعينها من مؤرخين معروفين ومعاصرين للشخصية المحورية التى يكتب عنها، وهو لا يتردد فى فعل هذا فى بداية كل وحدة داخلية سواء سماها مدخلا أو بابا... إلخ، للتماهى مع النص.

ـ ولا يلبث فى الصفحات التالية أن يستعيد لغة المؤرخين وتدوينهم فى لغة خاصة به يمنحها منذ البداية هويتها فى الضمير «هو» الذى يتردد بين كل فقرة وأخرى، مترجما فى «تناص» بارع ما يريده.

ـ ويتحول الضمير من «هو»ـ فى لوحة تالية ـ إلى (أنا/ أنا الدخان المبين)؛ حيث تتحول اللوحة الجديدة إلى ما يشبه السيرة الذاتية للحاكم، فيما لا نعدم بين كل فقرة وأخرى كلمة أو عبارة تنم عن الدلالة «إياكم والبياض/ من طبيعة السياسة والاستبداد/ الوجه الآخر للسياسة/ لأرهقن القاعدة/... إلخ».(٦)

ـ لا تلبث أن تنتهى هذه الضمائر التى تكون أصوات جوقة متنافرة، لكنها حادة عنيفة حائرة فى آن، لنخلص بعدها إلى أبواب، كل باب يحتوى على أكثر من لوحة طويلة(I) (II) (III)، وخلال هذا يأتينا صوت الروائى بلغته المتميزة، متداخلا فيها ـ ببراعة شديدة ـ أصوات التراث عبر مؤرخيه ـ مستعينا من آن لآخر، فى براجماتية واعية، بالعديد من القصص التاريخى أو قطع الشعر المجتزءات طيلة السنوات التى حكم فيها الحاكم بأمر الله الرعية. وهو فى هذا يظل دائب التنقل بين المجالس الملكية والأحياء القديمة والذم الخربة والواقع الدامى.

ـ ولا يفوتنا هنا أن الراوى يمنح المتن عناوين تراثية من مثل «سجلات الأوامر والنواهى» و «من آيات النقض و..» بما ينفى عنه أنه استفاد من التراث فى ثوبه الفضفاض دون أن يتوقف عند محددات دالة واعية.

ـ ولا يفوتنا أن نشير فى ضبط النص إلى أنه كان واعيا للبدايات دائما، سواء من النقل (النصى) أو من المتن الروائى، بما يمكن أن نقول معه إنه كان بارعا فى تبين أن البداية دائما تمثل «حالة عقلية ونوعا من العمل يحمل اتجاها واعيا» على حد قول البعض، وهو ما يؤكد وعيه بالمجال التناصى الذى عمل فيه النص، وما يصل بنا إلى الملمح التالى.

٣ـ التشكيل بالتراث

ويجب أن نحدد أكثر درجة الوعى بالتراث عند الروائى المعاصر، متخذين من (مجنون الحكم) مثالا لها، فهذا النص لا يستمد دلالته الأولى من النصوص التراثية ـ كما قد يبدو ـ وإنما يمنحها دلالات جديدة (أولاها دلالة الهوية)، فما يمكن أن نصل إليه عبر النص الجديد وهو نص (مركزى) يستفيد من فائض الذاكرة الحية فيما يريد، وهو ما يبدو واضحا فى هذه التجربة الإبداعية، التى نكتشف معها دلالة تداخل النص فى التاريخ والتاريخ فى النص، وهو ما يدفع البعض للقول بأن:

> تحديد التناص ما بين مدى أفقى وآخر عمودى، وإذ يلتقى الأفقى الظاهر، فإن العمودى هو التكوين. الأول هو المتحقق عندما نرى النص ممتدا كحلقة فى سلسلة من النصوص، سابقة ولاحقة وحالية. أما العمودى، فلا يكتفى بهذا التحديد، لأنه يمتد ما بين الآنى والبعيد والأعراف والتقاليد والمعايير التى تتيح للخطاب امتيازه الحالى(٧).

وهذا يعنى أن مفردات التراث تتحدد حين نعرف أن:

> الموروث فضاء يتشكل فيه الشاعر، وما اعترافه بالقائلين قبله إلا استنادا إلى هذا الموروث، وأن العبقرية الجديدة تمارس فعل المصادرة والأخذ والتحويل والتغيير، لكنها تؤسس أيضا لما هو جديد بموجب فعلين، أحدهما تاريخى، كما يفعل أبو نواس... (و) ، ثانيهما دينامیكی، تفاعلى، يتشكل من خلال العلاقة بالحوار الدائر ما بين الشعراء والنصوص والأحياء بهاجسه الحياتى، فهمه لتلك الحياة، وانهماكه الداخلى فيها من جانب ثان.(٨)

إن الروائى هنا يظل واعيا لتداخل العنصرين فى نسيج واحد. بيد أن هذا يدفعنا إلى ملاحظة أن سالم حميش يبدو فى هذا النص ـ فى الظاهر ـ أنه يستعين بالنصوص السابقة ولا يحاول توظيفها، بينما هو فى الخطاب الروائى ـ الخفى ـ يؤكد استيعابها وإعادة إفرازها فى هذا النص للقارئ، ويكون هذا مفيداً للاقتراب أكثر من عملية استلهام التراث. فمن الملاحظ أن الروائى، هنا، حرص على الإفادة من التراث، تراث التاريخ والرحالة العرب، فضلا عن عديد من المصادر المعاصرة التى تعكس فضاء الرواية كدوائر المعارف وبعض السير والتراجم وبعض كتب الأدب، وكلها تتناص على أكثر من مستوى:

ـ أما على مستوى الثنائية، إذ نجد هذا فى الوحدة الأولى بوجه خاص، حيث نلاحظ ثنائية التناول اللغوى/ التراثى والمعاصر التى تدخل بالروائى إلى فيض الذات الروائية بشكل بارع، بحيث نخال أننا نفتقد هذه الذات فى تأكيد الدلالة وتداعيها.

ـ التطريز فى المتن :وهو التطريز الروائى فى المتن و نجده بوجه خاص فى الجزء الثانى من الوحدة الفنية، حيث لا يستطيع الراوى المعاصر ـ رغم تجلياته الفنية ـ أن يخلص من مكونات التراث فى الحكى، خاصة فى تراكيب الجملة وإعادة إنتاجها فى سياق النص المعاصر بغير أسرها بين مزدوجتين. وإعادة استثمار النص الروائى هنا لا توقع الكاتب فى أسر التورط «الدوجماتى» أو التكرار الممل أو الوقوع فى مزالق إعادة تكريس لغة ماضية فى التعبير عن قضية معاصرة، وهو ما يتأكد بها كشف الدلالة.

ـ ويمضى فى هذه الإفادة ببراعة من عنصر السردية الذى يستوحى صيغته من طرائق السرد التراثية الواردة فى عديد من كتب التراث، وهو ما يتسق مع الإطار التراثى العام للنص ويسهم فى حركة الحكى أكثر عبر استخدام الثنائية والتطريز أو الاستلهام أو المفردات الشائعة فى اللاشعور الشعبى، كما رأينا فى هذا النص.

ـ الحوار: نجده متسقا تماما فى متن النص المعاصر، وهو الذى نجده بين وعى الروائى وعديد من أشكال الوعى الأخرى داخل النص وخارجه (حيث تتعدد استجابات القارئ وتتباين). ومن هنا، لا يصبح الحوار تعبيرا عن حالة يريد الروائى الانتهاء منها، وإنما وسيلة لفهم كنه الأشياء وكشفها والخروج بها إلى الأفق العام، وهو ما يقترب بنا أكثر من عديد من عناصر التطور الفنى.

٤ـ عناصر التطور الفنى

وعناصر التطور الفنى هنا كثيرة، تستخدم فى فضاء متميز، وتعى كيفية الربط بين الماضى والحاضر فى عديد من شفراته، ونجد أنفسنا أمام العديد من هذه العناصر:

الشخصيات والأحداث والمحاكاة الساخرة والسخرية الدرامية والتلاعب بالألفاظ وكيفية استخدام اللغة والشعرية العالية وتبادل الضمائر وتحريك الشخصيات... وما إلى ذلك.

وسوف نكتفى هنا بالعناصر الثلاثة الأخيرة لنرى إلى أى مدى استطاع سالم حميش الإفادة من التراث فى تحريك خيوط التناص داخل النص.

ـ **اللغة**: لاشك أن اللغة تظل من أكثر عناصر التناص حيوية وفاعلية.

وثمة مثال لابد من الإشارة إليه هنا، فإذا كان على الشاعر أن يجيد استخدام أشكال الشعر وتماوجه المميز، والمسرحى يجد هدفه فى التمثيل الخطابى، فإن الروائى المعاصر يجد فى طرائق السرد اللغوى مبتغاه الأول. إن سالم حميش استعاض بالبناء التقليدى العربى بناء آخر، راهن فيه على استخدام اللغة، خاصة لغة السرد داخل لعبة التناص. فالنص السردى ليس غير قطاع فنى، تمثل آلة الغزل فيه اللغة، فكل شئ فى هذا النص يعود بالفضل إلى اللغة فى المقام الأول.

ـ الشعرية:

يجب ألا ننسى هنا أن سالم حميش جاء إلى الرواية من باب الشعر كذلك، ومن ثم، فإن لغة السرد الذاتية عنده لا تفتقد هذا التأثير إلى حد كبير. فمن المعروف أن سالم حميش له عديد من الإسهامات الشعرية و الشعورية المتدفقة رغم عمله التنظيرى، ونستطيع أن نذكر أن آخر نص صدر له حتى كتابة هذه السطور كان ديوانًا بعنوان (أبيات سكنتها .. وأخرى)، بما يشير إلى أن الشعر يفرض كينونته على اللغة.

وقارئ (مجنون الحكم) يلحظ هذا الحس الشعرى العنيف، فمن المؤكد أن لحظة التعارف بين القارئ والراوى هنا كانت اللحظة الشعرية المتماوجة برموزها، المتمددة بمتخيلاتها.

ـ الشخصية المحورية للروائى:

ومن الملاحظ أن الشخصية المحورية للروائى تكاد تتماوج مع التناص، حتى لتكاد تختفى فى تلافيف النص، فمع فكرة «موت المؤلف» التى ذهب إليها رولان بارت (١٩٦٨) لم يعد الروائى آذانا مصمتة، وإنما أصبح على وعى آسر بتفتحه على ذوات الآخرين مؤسسا ـ عبر التناص ـ الهوية العربية؛ فالنص المعاصر هنا مفتوح على تراث دال. النص مرتحل إلى تنصيصات متباينة ولهجات سابقة وإشارات تاريخية دامغة وأخرى بالية... وكلها تتقاطع مع الخطاب العام لتصل إلينا عبر النص. ومن هنا، فإن الشخصية المحورية للروائى لا تمثل أهمية كبيرة بقدر ما تعبر عن الهم العام.

هوامش:

(*) سالم حميش، **مجنون الحكم**، السلسلة الروائية، رياض الريس، لندن، ١٩٩٠.

(١) انظر على سبيل المثال:

ـ حمدانى حميد، **الرواية المغربية**، دار الثقافة، المغرب ١٩٨٥.

ـ مصطفى عبد الغنى، **الاتجاه القومى العربى فى الرواية**. هيئة الكتاب، ط ١٩٩٧/٢.

(٢) مجلة آداب، عدد خاص عن الأدب المغربى، العدد ١، ٢ يناير، فبراير ١٩٩٥ السنة ٤٣ ص١٥.

(٣) ـ **فى نقد الحاجة إلى ماركس**، دار التنوير، بيروت ١٩٨٣.

ـ **معهم حيث هم**، دار الفارابى، بيروت ١٩٨٨ (الطبعة٢).

ـ **كتاب الجرح والحكمة**، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٨ (الطبعة ٢).

ـ **التشكيلات الإيديولوجية فى الإسلام**، دار المنتخب العربى، بيروت، ١٩٩٣ (الطبعة ٢).

ـ **مجنون الحكم** (جائزة الناقد للرواية)، لندن ١٩٩٠.

ـ **الاستشراق فى أفق انسداده**، المجلس القومى للثقافة العربية، الرباط ١٩٨٨.

- **محن الفتى** زين شامة (رواية)، دار الآداب، بيروت .
- **ديوان الانتفاض** (شعر)، دار الطليعة، بيروت ١٩٩٢ .
- **سماسرة السراب** (رواية) المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء ـ بيروت ١٩٩٦.
- **الخلدونية فى ضوء فلسفة التاريخ** (قيد الطبع) .

- **De la formation idéologique en Islam**, Paris éd. Anthropos, 1981, 2é éd, Rabat: Guessous, 1990.
- **Partant d'Ibn Khaldûn, Penser la dépression,** Paris/ Rabat, éd, Anthropos - Edino, 1987 .

٤ـ حسن محمد حماد، **تداخل النصوص فى الرواية العربية**، هيئة الكتاب، ١٩٩٧ص ١٧ .

** استفدنا فى هذا بعديد من المصادر العربية والغربية منها:

ـ **تداخل النصوص**، السابق.

وليد الخشاب، **دراسات فى تعدى النص**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الكتاب الأول ١٩٩٥ .

رولان بارت، **متعة النص**، منحى الشملى، الرباط.

محمد عنانى، **المصطلحات الأدبية الحديثة**، لونجمان ١٩٩٦، ص٩٦ من للمعجم، انظر مادة Intertextuality.

- Julia Kristeva - **Semiotike**- Paris: Seuil. 1969
- **Le Poetique de Dostoiveski.** Paris: Seuil, 1970.
- Michêl Rifatere, **La Production du texte: Paris:** Seuil, 1979.

(٥) محمد برادة، **أسئلة الرواية**، الدار البيضاء، ١٩٨٦ص ٦٧ .

(٦) يمكن العودة إلى كثير من النصوص فى النص الروائى **مجنون الحكم** للتدليل على هذا، خاصة ص ٢٠، ٢٢ .

(٧) مجلة **علامات**، جدة، انظر الدراسة الأولى للناقد محسن الموسوى عن المقارنة والجناس، ٢٦ م٧ ديسمبر ١٩٩٧ .

(٨)السابق.



تحليل السرد الروائى
فى (كوميديا العودة) لمحمود حنفى

أحمد صبرة*

تقع تجربة محمود حنفى الروائية فى مكان شديد الخصوصية بين الروائيين العرب، فالبعد الأفقى فى تجربته؛ بأزمنته وأمكنته وشخوصه وحوادثه محدود ومحصور، بينما يتمدد البعد الرأسى لديه ليطول أغواراً فى نفوس أبطاله، ويكتشف مناطق معتمة فيها، قد لا يجرؤ كثير من الروائيين على الاقتراب منها. وسواء وفق فى عرض هذه المناطق المعتمة، أم لم يوفق، فإن اقترابه منها مغامرة روائية على مستوى المضمون تحسب له، فى الوقت الذى يفر فيه آخرون لاجئين إلى مناطق فى النفس أكثر أمنا.

إن ما أقصده هنا فى إطار عام ـ باعتبار أن التفصيل سيأتى بعد ذلك فى أثناء تشريح (كوميديا العودة) ـ أن محمود حنفى لا يخشى أن يعرض نواقص فى النفس، وأفكارا، ومعتقدات قد تتصادم مع أفكار القارئ، ومعتقداته، وبالتالى مع أفكار المجتمع، مقتنعا أن مواجهة مثل هذه الأشياء نوع من الفضيلة، حتى ولو لم تكن هذه الفضيلة قائمة فى اعتقاده على أساس دينى، على حين يهرب الآخرون إلى «الكليشيهات»، والتبريرات الجاهزة كما يهربون إلى دفء النفاق، وسعادة الوهم؛ لذلك لا تجد أبطاله نمطيين من ذلك النوع الذى ينتشر فى أعمال كثيرين غيره. كل بطل عنده يكشف جزءاً من الجانب الآخر للقمر، سواء فى (المهاجر) أو (حقيبة خاوية) أو (يوم تستشرى الأساطير)، وكذلك هنا فى (كوميديا العودة).

كرّس محمود حنفى جُل اهتمامه فى أعماله القليلة التى كتبها فى عرض هذا الجانب دون التواء، وأحيانا فى شكل صريح فج، قد لا يقبله القارئ، ومثيراً بعد هذا العرض جملة من الأسئلة حول علاقة الرواية من حيث هى فن أدبى بموضوع القيم الاجتماعية المطروحة فى العصر، ومدى الحرية المتاحة للروائى فى عرض ما يريد، والكيفية التى يعرض بها، وهو موضوع فنى تقنى فى المقام الأول، ثم ماذا يراد من الرواية وهى تقرأ؟ وكما نرى، فإن هذه الأسئلة هى الأسئلة

* كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.

الكبرى فى مجال النقد الروائى، ولا تتيسر الإجابة عنها تفصيلا فى هذا الحيز الضيق، لكن طرحها هنا له ما يبرره، فرواية (كوميديا العودة) تتميز بجرأة شديدة فى بعض أجزائها، جرأة دفعت ناقداً مثل محمد مصطفى هدارة إلى تشبيه محمود حنفى بسلمان رشدى صاحب رواية (آيات شيطانية) والمطالبة بمنع الرواية من التداول، والتحريض عليه مثلما فعل آخرون مع نجيب محفوظ بعد (أولاد حارتنا).

إن التجربة الروائية تجربة خيالية فى المقام الأول، حوادثها ليست حقيقية، وأبطالها ليسوا بشراً عاديين، بل هم تكوينات نفسية، واختيارات صاغها مؤلف العمل. وعلى الرغم من محاولات المؤلف ـ أى مؤلف ـ لأنسنة عمله، فإن هذا العمل يظل موهما بالواقع، ولا يكون هو نفسه واقعاً أبداً، حتى إن ظهرت بعض شخصيات الرواية بأسمائها الحقيقية، أو عرض المؤلف لبعض الحوادث الحقيقية مثلما نجد فى (الحب فى المنفى) لبهاء طاهر.

يظل هذا التكوين الحى بشخوصه، وحوادثه خيالاً؛ ومن ثم فأية إشارة إلى تطابق إحدى شخصيات الرواية مع الواقع، أو أن البطل فى الرواية هو المؤلف نفسه، نوع من العبث النقدى، حتى إن كان البطل هو المتكلم فى الرواية.

لكن هذا لا يصدق على مجال القيم والمعتقدات المعروضة فى الرواية، إننا لا يمكن أن نقول إن القيم هنا قيم خيالية لا علاقة لها بالواقع، أو إن معتقدات إحدى الشخصيات لا نجد لها نظيراً فى المجتمع، أو إن أحاسيس فلان فى الرواية ليست بشرية إلا على سبيل المجاز. الموقف، إذن، مشتبك، فعلى حين أن أبطال الرواية من الخيال، فإن قيمهم من الواقع. هذا الاشتباك بين الواقع والخيال فى التجربة الروائية أحد أسباب سوء الفهم الذى يصاحب بعض الأعمال الروائية، بخاصة إذا كانت منظومة القيم المعروضة فى الرواية تتصادم بعض أجزائها، أو كلها، فى صورة حادة مع منظومة القيم المتعارف عليها فى المجتمع، فى هذه الحالة كيف تقرأ الرواية؟ وماذا يراد منها؟ وفى حالة (كوميديا العودة) كيف يمكن إظهار قدر من التسامح، أو الفهم، أو التجاهل لبعض أجزائها كى نتمكن من قراءة الرواية حتى آخرها.

وفى مجال النقد الأدبى، على الناقد أن يجد حلا لهذه المعضلة، معضلة التعارض بين قيم الرواية وقيم القارئ، وبخاصة أن الرواية هى شكل فنى خاص فى النهاية، ويجب أن تقرأ بهذا المنظور، وهى ـ باعتبارها فنا ـ تحوى تقنيات، ورموزاً، وطرقاً فى التشكيل يجب أن تجلى، وفى ظنى أن هذا أحد أهم أهداف الناقد. إن البحث عن تقنيات الرواية هو بحث عن الفن فيها، وهو بحث فى مجال الشعرية التى بها تحقق الرواية متعتها، وتحدث تأثيرها. إن تأثير الرواية يظهر هنا، فى استخدام تقنيات معينة، وطريقة مزجها فى العمل، أما مجال أفكار المؤلف وقيمه، فإن تأثيره محدود، وعلاقته ضعيفة بموهبته الفنية[1].

و(كوميديا العودة) تكشف عن قدرة واضحة على استخدام بعض التقنيات الشائعة بوعى ونضج، كما أنها تلجأ إلى استخدام تقنيات أخرى لم تستخدم فى تاريخ الرواية إلا قليلا، ويمارسها محمود حنفى هنا على سبيل التجريب. ولا شك أن تجلية مثل هذه التقنيات الشائعة أو النادرة سيساعد على فهم أكثر لهذا العمل، وسيجعل من اليسير وضعه فى المكان اللائق به فى تاريخ الرواية العربية.

الشخصيات الروائية:

هناك ثلاثة محاور أساسية يمكن أن يتعامل بها النقد مع موضوع الشخصية الروائية وهى:

١ ـ بنية الشخصية نفسها.

٢ ـ طبيعة تعالقاتها مع الشخصيات الأخرى.

٣ ـ علاقتها بالإيقاع الروائى.

وقد استقر فى نقد الرواية التقليدى البحث فى المحور الأول، واجتزئ من هذا المحور جانب يخص تتبع الملامح الجسدية والنفسية للشخصية، والتطرق إلى أفكار هذه الشخصية ومدى مشروعية هذه الأفكار، وطبيعة الأزمة التى تعيشها، وقد أنجزت فى هذا الجانب بحوث جيدة وعميقة، انطلقت من فكرة أن الرواية هى مرآة عاكسة للواقع، وفى ظل هذه الفكرة يصبح من المشروع للناقد أن يتتبع ـ فى بحث الشخصية ـ ملامح التماثل والاختلاف بين الواقع والرواية.

لكن للرواية زاوية نظر أخرى، لا تقبل فيها فكرة أنها مرآة عاكسة للواقع، بل فكرة أنها تخلق واقعا روائيا خاصا بها يوازى الواقع الحقيقى، ويحق للروائى هنا أن يعيد تشكيل الشخصيات، ويختار ملامحها، يخفى بعضها، ويبرز أخرى تبعا لمقتضيات الحدث.

إن مبدأ الاختيار مبدأ أساسى فى الرواية، بينما هو ليس كذلك فى الواقع، صحيح أن الشخصية الروائية تعكس فى جانب منها بعض ملامح الواقع، وهو جانب القيم والمعتقدات التى تحملها، لكن طبيعة الفعل فى الشخصية طبيعة خيالية، وإن بدت فى كثير من الأحيان أنها تشبه الواقع.

إذن، يجب الفصل فى بحث الشخصية بين الواقعى والمتخيل فيها؛ أى بين قيمها وأفعالها، ولهذا الفصل قيمة منهجية تتضح فى إفراد بحث منفصل لموضوع القيم فى أى عمل روائى، ذلك أن هذا الموضوع له تأثيره الكبير على الطريقة التى تقرأ بها الرواية، وهو كثيراً ما يحدث سوء فهم، وبخاصة إذا تعارضت قيم الرواية مع قيم القارئ.

تترتب على هذا رؤية جديدة لتعالقات الشخصية الروائية بغيرها من الشخصيات. هذه التعالقات لاتسير عشوائيا، أو صدفة مثل الواقع، بل إن الروائى ينظمها وفق منطق صارم يختلف من رواية إلى أخرى، وحتى الصدفة التى تستخدم أحيانا فى العمل الروائى، فإنها ليست مثل صدفة الواقع، إن لها منطقها الخاص بها، سواء فى مكانها داخل العمل، أو فى مدى الأثر الذى تحدثه فى بقية حوادث الرواية.

حين تتأكد هذه الرؤية يصبح لكل فعل مهما كان صغيراً دلالة ما على مستوى العمل، وتصبح لكل شخصية قيمة مهما كانت المساحة التى تتحرك فيها، وتسقط وفق هذه الرؤية فكرة الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية من ناحية النوع، لتبرز مكانها الفكرة نفسها من ناحية الكم، فالشخصية تكون رئيسية أو ثانوية لحجم وجودها فى العمل، وليس لنوعية هذا الوجود.

أما المحور الأخير فى موضوع الشخصية، فهو علاقتها بالإيقاع الروائى، وهو موضوع أظن أنه جديد فى نقد الرواية، وأقصد به أن لكل رواية إيقاعا خاصا بها، يماثل الإيقاع الموجود فى الشعر، لكن الأدوات تختلف. فإذا كان الوزن والقافية، وما اصطلح على تسميته بالمحسنات البديعية اللفظية، هى أدوات الشعر الإيقاعية، فإن الرواية تحقق إيقاعها بأدوات أخرى مثل: طريقة دخول الشخصيات إلى مسرح العمل الروائى وخروجها منه، ومدى التوازن الذى يتحقق فى ذلك، وطريقة توزيع السرد والعرض والحوار والمونولوج - إن وجد فى العمل - وتوزيع الأحداث نفسها، وأخيرا لغة الرواية بمستوياتها المختلفة ومشاكلها المعقدة. كل هذا إن تم توزيعه فى العمل بتوازن دقيق، فإنه يحقق للرواية إيقاعها، ولا أقصد بالتوازن هنا أن يتم ذلك بطريقة آلية وفقا لمبدأ التتابع الذى يستخدمه بعض الروائيين أحيانا، بل بطريقة لا تترك كثافة فى جزء وفراغا فى جزء آخر.

إذا نظرنا إلى شخصيات (كوميديا العودة) وفق هذا المنظور السابق، فإننا - بداية - نجد أن عدد هذه الشخصيات فى الرواية قليل جدا، وهم - وفقا لمساحة وجودهم داخل العمل - فاروق الخولى، الحاجة يسرية، مرسى، د. سليم بركات، زينات، معاوية، عمرو بن هشام، ويأتى بعد ذلك ابنه وابنته، ضابط الجوازات، سائق التاكسى، أخت الحاجة يسرية، الرجل المختفى فى ظلام حديقة المعمورة، المحامى. والشخصيات الخمس الأخيرة تظهر كل واحدة منها فى موقف واحد، ثم تختفى بعد ذلك، وهى هنا يمكن أن نسميها الشخصية / الفكرة، ذلك أنها تظهر فى العمل لتعبر عن فكرة ما، أو لتعكس قيمة، أو لتشبه صوت الضمير، لا يراد منها تاريخا شخصيا، ولا تكوينا ذا ملامح، بل إن اسمها نفسه لا قيمة له، هذا ما نجده فى أول مشاهد الرواية حين أراد فاروق الخولى أن يعبر عن الازدراء واللامبالاة التى يشعر بها من الناس حوله، فاختار أن يعكس ذلك من خلال حواره القصير مع ضابط الجوازات.

بقية الشخصيات الأخرى لها شأن آخر؛ ذلك أنها تحمل ملمحاً أو أكثر، وتتفاعل فى الرواية، وتظهر كثيراً لتشكل هيكل العمل بوصفه كلا.

لابد أن نربط البحث فى الشخصيات بأسلوب السرد فى الرواية، فقد اختار محمود حنفى صيغة السرد الشخصى، أو استخدام «أنا» الحاكية، وهذا من شأنه أن يقيد حركة الشخصيات الأخرى التى لا تظهر إلا فى حضرة السارد، أو على لسانه، ولم يكن هذا هو القيد الوحيد فى (كوميديا العودة)، فقد اختار السارد ـ فاروق الخولى الشخصيات الأخرى، وحدد حركتها، وشوه تاريخها الخاص، بحيث لم تظهر هذه الشخصيات أبدا فى حالة فعل ذاتى، إلا ما ارتبط بالسارد، وأثر فيه سلبا أو إيجابا. كان فاروق الخولى هو النواة التى تتحرك حولها الشخصيات الأخرى، وتستمد منها حياتها. ولا تحدث بين هذه الشخصيات إلا علاقات واهنة نادرة، يذكرها السارد ليستكمل ملمحا من ملامح هذه الشخصيات، مثلما نجد فى علاقة معاوية بالدكتور سليم بركات، التى أراد بها أن يعبر عن طبيعة الاستغلال والحمق فى شخصية معاوية.

فى ضوء هذين القيدين: قيد السارد الشخصى، وقيد علاقاته بالشخصيات الأخرى، يصبح الحديث عن بنية الشخصيات الروائية نوعا من التجاوز، فالواقع أننا أمام شخصية واحدة مسيطرة مهيمنة، يحيط بها عدد من الشخصيات المشوهة، شخصية فاروق الخولى فى مقابل ست شخصيات أخرى لا نكاد نعرف منها إلا القليل، وإن اجتهد السارد أحيانا فى إعطاء لمحات عن تاريخها، لكنها مع ذلك تظل ذات وجود مقيد، وبعد أحادى داخل (كوميديا العودة). إن الشخصية الروائية لا تؤثر إلا من خلال فعل يظهر فى العمل، أما سرد تاريخها ـ كما فعلت (كوميديا العودة) ـ وما قامت به قبل ذلك، فإن تأثيره يكون فى تعميق الفعل الآنى، وتأكيد الملمح المقصود، لا إضافة ملمح جديد، أو بعد آخر لهذه الشخصية. مثلا، حين تحدث فاروق الخولى عن التاريخ الشخصى لمعاوية، فإنه لم يختر من هذا التاريخ إلا ما يؤكد به صفة الاستغلال والحمق فى شخصيته. يقول عنه:

> معاوية ياحضرات الأفاضل زميل دراسة قديم، وصديق لبعض الوقت من حين إلى حين، يصر على صداقتى كلما احتاج إلى شخص يوبخه، ويزهو أمامه بنجاحه وتفوقه، نشأ يتيم الأب فى بيئة شديدة الفقر، فعلمه الفقر ـ أو استعداده الفطرى، إذ يفشل الفقر أحيانا فى تلك المهمة التعليمية ـ أن يضخم عواطف الود والإعزاز تجاه كل من يرجى منه نفع أو فـائدة، تزاملنا فى المدرسة الثانوية، ثم انتقلنا إلى الجامعة معا...

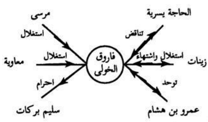
(ص ٧٠).

وفى المقابل، فإنه حين يتحدث عن د. سليم بركات، فلا يذكر عنه إلا كل ما هو مضىء، نتيجة الاحترام الذى يكنّه لهذه الشخصية، يقول:

> وساعتها بشرتنى نفسى أنى وقعت على رجل، درجة علمية فى الهندسة من جامعة القاهرة، ودكتوراه فى التخطيط العلمى من الولايات المتحدة الأمريكية، وجولات علمية حول نصف العالم تقريبا، ثم نشاط علمى محدود متعثر فى مصر، بعده قرر الهجرة إلى الولايات المتحدة، حيث أصبح بعد واحد وعشرين عاما عميداً لمعهد التخطيط الإقليمى بجامعة «أيوا» ومستشاراً لعديد من مشروعات التنمية الخاصة بدول العالم الثالث (ص ٢٨).

قارن هنا فى الفقرتين بين نبرة الزهو والفخر المغلف بجمل تبدو فى ظاهرها محايدة والأحكام القاسية التى يصدرها على معاوية من خلال هذا السرد لتاريخ علاقتهما معاً. وهذا الأمر نفسه فى حديثه عن تاريخ الشخصيات الأخرى: الحاجة يسرية ومرمى وزينات، أما عمرو بن هشام فله شأن آخر. هنا، تبدو سلطة المؤلف أو السارد المطلقة على العمل، فتبعاً لمبدأ الاختيار ـ أحد المبادئ الأصيلة فى العمل الروائى ـ فإن للسارد الحق فى تشويه شخصياته، وإعادة تكوينها وفقاً لمقتضى العمل.

وإذا أردنا تصوراً بنيويا لشخصيات الرواية وطبيعة تعالقاتها، فإن الرسم التالى ربما يكشف عن المقصود:



وكما يظهر فى الرسم فإن فاروق الخولى هو الذى تتجمع لديه كل الخيوط. أما الشخصيات الأخرى فحواش عليه، جاءت لتمثل موقفا أو قيمة معينة فى حياته، ثم ترحل بعيداً ، هنا يعرض لها السارد من زاوية هذا الموقف أو القيمة تاركاً كل ما عدا ذلك. ولذلك، فإن إطلاق كلمة شخصية روائية عليها يعد تجاوزاً، والأقرب أن نقول إنها شرائح شخصيات، على الرغم من محاولات السارد إضفاء البعد الإنسانى عليها. مثلا حين يظهر مرسى فى نهاية الفصل، فإنه يرتبط دوماً بموضوع المطبعة التى ينوى أن يشارك فيها فاروق، منذ اللحظة الأولى لظهوره فى الرواية، والسارد لا يترك لفطنة القارئ فرصة اكتشاف هذه الشخصية من فعلها، يقول:

> خمسة وثلاثون عاما، يالها من سنوات وياله من عمر، صحيح، لكنى لم أره عبر هذه السنوات كلها أكثر من عشر مرات، فأى طير ميمون ألقاه؟ طويل مفرود القامة متخشب الأطراف، من زمن موغل فى القدم وأنا أراه على نفس الهيئة، طير منتفش الريش على وجهه قناع كبر أبوى كاذب، ومهابة يصر على اصطناعها، فتكشفه، وتكشف كذبه، ومركبات نقصه الدفينة(ص ٤٧).

كأن السارد لا يريد منا أن نكون محايدين فى معركته مع العالم، كأنه يطلب منا أن نرى الكون بعينيه هو، حين تكون مثل هذه الفقرة السابقة هى ما يعرفنا بالشخصية الجديدة الوافدة حالاً على جو الرواية، فإننا سنتعامل معها بحذر أو سنكون أقرب إلى الشك فى كل ما تفعل. فهل أراد السارد أن يضع أقدامنا فى حذائه لنعرف موقفه. إن التقنية الأكثر شيوعاً فى هذا الموقف هى أن يدع السارد شخصيته تفعل، يدعها تكشف نفسها، لكن هناك نوعاً من الروايات مثل (كوميديا العودة) يكون الحكم الاستهلالى فيها على الشخصيات الجديدة مؤثراً فى تشكيل الرواية، وكاشفاً لطريقة السارد فى النظر إلى الأشياء، وموجها أزمته إلى مسارب محددة.

فى الفصل الثالث من الرواية، يعود مرسى مرة أخرى إلى الظهور ثلاث مرات، ثم مرة رابعة فى الفصل الرابع، ومرة أخرى فى آخر الرواية. وفى كل هذه المرات فالحديث الوحيد بين الاثنين هو المطبعة، والطرق التى لجأ إليها مرسى لإقناع فاروق بمشاركته.

الأمر نفسه يحدث مع معاوية سواء فى بداية ظهوره فى الرواية مسبوقاً بحكم قاس للسارد عليه، أو فى مواضع ظهوره الأخرى، التى يؤكد بها السارد من خلال أفعال معاوية صدق الحكم الاستهلالى عليه.

فالدكتور سليم بركات يظهر مرة فى الفصل الأول، ثم يحتل حيزاً كبيراً متصلاً من الفصل الثانى ليختفى بعد ذلك. فى أثناء ذلك فإن السارد يتركه ليعبر عن نفسه، وحين يختلف معه فى الرأى أو الفعل فإنه يحاول تبرير ما يفعل، وحين يعجز عن التبرير فإنه لا يقسو فى الحكم عليه قسوته على الشخصيات الأخرى. مثلاً، عندما اكتشف فاروق الخولى أخطاء الأرقام الواردة فى المجلد الذى يشرف على طباعته واكتشف تضارب هذه الأرقام مع غيرها، ذهب إلى مديره وهو د. سليم لينبهه إلى ذلك وليسأله المشورة، دار بينهما حوار طويل انتهى بإصرار د. سليم على طباعة المجلد بالأخطاء الواردة فيه، وقيام فاروق الخولى من مجلسه ليسأله د. سليم:

> إلى أين ..؟ أجبت بانكسار ـ أستأنف العمل يادكتور، علينا التزام حسبما ذكرت وذكرتنى، ـ

لكنك غير مقتنع..؟ ـ لا يهم. فضحك، وعاد بمقعده إلى الأمام، وعادت إليه بشاشته التى أحببتها، قال يا سيد فاروق، أنت رجل طيب وستقتنع، وقلت ورب الكعبة لن أقتنع لعبة يلعبها كل البشر، تلك مصيبتى منذ أول صياغتى(ص ٦٦).

وعلى الرغم من عدم اقتناعه فإنه نفذ ما أراد د. سليم ولم يقس عليه، ظل يحبه ويحترمه على الرغم من أن عمل د. سليم ينطوى على حالة من الغش، هذه القيمة التى ظل فاروق الخولى رافضاً لها طوال الرواية ضمن قيم أخرى رديئة.

زينات أيضاً تم تعرفها أولاً عن طريق استخدام السارد لاستراتيجية التناص حين يراها على محطة الأتوبيس للمرة الأولى، يسترجع جزءاً من علاقته بها فى الرواية الأولى (المهاجر) ويورده فى (كوميديا العودة)، هل كان هذا الجزء مونولوجا داخلياً، أو محاولة للتعريف بها، هذا ما سيتضح أكثر عند الحديث عن تقنية السرد فى الرواية، لكننا نلحظ فى هذا الجزء أنه يدينها، ويصدر عليها حكماً استهلالياً سيتفق مع تطورات علاقته بها:

إلا أن لحظات توهجها كانت متعددة، خاصة حين تخلو حياتها من غيرى من الرجال (ص ٩٩)

ويتنبأ لها بمصير محتوم نجده قد تحقق فعلاً فى (كوميديا العودة):

أنت يا زينات تجربة محكوم عليها بالفشل مقدما، سوف تدورين حول نفسك متنقلة من ساعد إلى ساعد، وفى النهاية ـ ولأنك حريصة أكثر مما يجب ـ لن يبقى منك سوى معلمة كئيبة وزوجة قنوط، وفى الغالب لن يتزوجك غير جلف (ص ٩٩).

لا تكاد زينات تفلت من هذا الحكم القاسى عليها، فهى أرادت أن تكون عشيقة له برغم أنها زوجة وأم، لكنه قاومها وهو يشتهيها، وحين يئست منه أسلمت نفسها لغيره من الرجال، وحققت ما تنبأ به، ولما واجهها بذلك، قالت له بتبجح: «هل عندك شهود»، كأنها بهذه الجملة تعترف بما تفعل.

لم تظهر زينات إلا بدءاً من ص ٩٩؛ أى بعد منتصف الرواية فى فصلها الثالث، لكن تأثيرها على مجريات الأحداث كان كبيراً، لقد كانت أحد الأسباب المهمة فى تعجيل الصراع بين فاروق وزوجه الحاجة يسرية ووصوله إلى نهايته المحتومة.

الحاجة يسرية هى الشخصية الثانية تبعاً لحجم وجودها فى الرواية، ظهرت فى الصفحات الأولى، واستمرت فى الرواية حتى آخرها، سبق ظهورها أيضاً هذا الحكم الاستهلالى مثلما فعل السارد مع بقية الشخصيات:

فاروق الخولى زوج امرأة نكود معقدة تكره الرجال وتبتزهم، من خلال تراث متوارث، وأما عن جدة. أخلصت له بكيانها، وجمدت دونه عقلها، لا المنطق ولا العفاريت الزرق بقادرين على إقناع الست يسرية ـ بالتسمية ـ بأن الوجود يحتمل رجلاً طيباً واحداً (ص ١٣).

لم يكن هذا هو الحكم الوحيد عليها، بل إن صفحات الرواية امتلأت بأحكام أخرى قاسية لا مبرر لها على هذه المرأة، يقول السارد فى إحداها:

المرض الذى أصاب الحاجة يسرية فى مبتدأ صباها اسمه الجهل.. لكنه يعقد الأمور تعقيداً يتعذر معه الأمل تماماً فى شفاء تلك السيدة المسكينة، حين يضيف إلى مرضها بالجهل سمة متوارثة فى بعض البشر منذ الخليقة، كانت السبب المباشر الجوهرى لكل الكوارث التى صنعها الإنسان لنفسه وبنفسه، صغرت تلك الكوارث أم كبرت، من قتل فرد على يد غيره، إلى قتل الناس بعضهم البعض فى الحروب الكبرى التى تندلع لتشمل أرجاء المعمورة، تلك السمة التى يضيفها السيد المؤلف إلى شخص الحاجة يسرية المبتلى هى الغباء (ص ٨٧ ـ ٨٨).

حين تنحى أحكام السارد القاسية على الحاجة يسرية، وتتأمل أفعالها بمعزل عن تدخلاته الحادة، فإنك تمنح هذه الشخصية قدراً من التفهم، والتبرير أحياناً لما تفعل، ولا تكون فى هذه الحالة مستعداً أن تشارك السارد رؤيته لها، امرأة مصرية ترى مثلها كثيراً حولك، تحملت عبء تربية الولدين، حتى وصلا إلى الجامعة، تبتز زوجها لكن ما تأخذه منه لا تنفقه على نفسها، بل تدخره لأولادها باعتراف السارد نفسه.هناك هوة ثقافية وفكرية واضحة بين الشخصيتين، وهى سبب كل شقاق وتناقض بينهما. ولا يستطيع القارئ أن يمنع نفسه من التساؤل - وهو يرى المعارك اليومية التى تدور بين الشخصيتين - لماذا لا يطلقها ويستريح؟

عمرو بن هشام شخصية لها خصوصية، فكينونتها التاريخية تجعلها غير فاعلة على مستوى الأحداث. لذلك، لا يمكن الحديث هنا عن بنيتها أو تعالقاتها، ومكان الحديث عنها فى موضع آخر. أما السارد فقد أحضرها لغرض روائى ما.

يقود تأمل شخصيات (كوميديا العودة) وطبيعة أفعالها فى الرواية إلى نتيجة مؤداها أن هذه الرواية لا تستمد قيمتها من شخصياتها الروائية، فهى شخصيات فقيرة ضحلة لا عمق فيها، ولا قيمة لما تفعله، ولولا السارد - الذى يعطى للرواية قيمتها بأزمته وأحكامه - لما كان للرواية أثر من ناحية الشخصيات، لقد ساعد أيضاً على تسطيح شخصيات الرواية أن السارد تعمد تشويهها، وتقديمها مماثلة لبعد نفسى واحد فى كل منها، لذلك لا يبقى فى الذهن من شخصيات الرواية بعد الانتهاء منها إلا السارد فاروق الخولى نفسه، والحاجة يسرية هذه المرأة المظلومة - وأما شرائح الشخصيات الأخرى فإن ما يعلق فى الذهن منها مواقف وقيم رديئة استطاع السارد تثبيتها فى الرواية بنجاح.

الوظائف:

أحد المعايير الأساسية فى النقد للتمييز بين الروايات هو كثافة الأحداث بها وطبيعة هذه الأحداث، هناك روايات مثل الروايات التاريخية والبوليسية والحكايات الشعبية والخرافات تتميز بكثافة عالية فى أحداثها، حتى ليكاد القارئ أن يقرأ فى كل جملة حدثاً جديداً، وفى المقابل فإن هناك روايات مثل الروايات السيكولوجية تقل أحداثها وتتفتت لتصبح كأنها جزر معزولة فى فضاء الرواية.

كذلك، فإن كيفية توزيع الأحداث فى كلا النوعين لا يتم عشوائياً ، بل يمكن استخلاص نظام ما للأحداث فى كل رواية على حدة، وإذا كان الحدث لا يتم إلا فى زمن، فإن توزيع الزمن الروائى أو طريقة بنائه هى أيضا من الأشياء المهمة التى يجب أن تلفت نظر الناقد. وللحديث عن بنية الزمن موضع آخر.

فرق النقد اللسانى الحديث أيضاً بين أنواع مختلفة من الوظائف حسب قدرتها على التأثير على الأحداث، وطبيعة الدور الذى تقوم به داخل الرواية، ولاحظ أن هناك وظائف رئيسية أو مفصلية أو نوى تكون الرواية عندها فى مفترق طرق، فطبيعة رد الفعل المترتب عليها يحدد مسار الرواية بعد ذلك، ويؤثر على علاقات الأشخاص بها. وهناك أيضاً وظائف تكون بمثابة توسعات للوظيفة الرئيسية، لاتكون مؤثرة مثل الأولى، لكن لايمكن الاستغناء عنها فهى التى تعطى للرواية جوها، وتساعد على تأكيد محاكاتها للواقع وأطلقوا على هذه الوظائف اسم: وظائف ثانوية أو قرائن[2]. من المنظور السابق سيتم التعامل مع وظائف (كوميديا العودة)، تاركين الحديث عن طريقة تشكيل هذه الوظائف إلى مكان تالٍ فى أثناء الحديث عن الزمن.

و(كوميديا العودة) رواية من الحجم المتوسط، فعدد صفحاتها يبلغ ١٩٢ من الحجم الصغير لكنها مع ذلك لاتحتوى إلا على ثلاث نوى أو وظائف مفصلية مترابطة فيما بينها، أما الوظائف الأخرى فهى إما قرائن أو وظائف ثانوية.

هذه النوى الثلاث تتراجع فى الرواية إلى مابعد منتصفها، تحديداً عند التقاء السارد بزينات وتكون كالتالى:

النواة الأولى:

- يسير المؤلف فى الطرقات بعد مشادة مع مرسى.
- يقترب من محطة أتوبيس، فيرى زينات واقفة.

وزينات عشيقته القديمة، تفرقت بينهما السبل، إلى أن وجدها مصادفة على محطة الأتوبيس، هنا يقف السارد فى

مفترق طرق، فهو إما أن يتجاهلها ليمضى فى أحلامه أو أوهامه، وإما أن يكلمها، وقد قرر ذلك، فنادى: زينات.

النواة الثانية:

ـ تراه، وترد عليه مجاملة.

ـ تعرف أنه كان فى السعودية.

كان يمكن أن تتجاهل ذلك، فهى امرأة متزوجة ولها أولاد، لكنها تقرر أن تحادثه وتعيد علاقتها به التى تستمر فترة على منوال غريب بينهما.

النواة الثالثة:

ـ فاروق الخولى رجل متزوج وله أيضاً أولاد.

ـ زينات تتصل به كثيراً فى منزله.

ـ زوجته تشك فى أمر العلاقة بين فاروق وزينات.

شك الزوجة يجعلها تأخذ موقفاً من ثلاثة، إما أن تهمل ذلك استمراراً لمسلسل إهمالها لزوجها، أو أن تتقصى كى تعيد علاقتها بزوجها إلى صورتها الطبيعية، أو أن تحيل البيت إلى جحيم، وقد اختارت الحاجة يسرية الموقف الأخير الذى كان سبباً مباشراً فى تعجيل الصراع مع زوجها ووصوله إلى القتل فى نهاية الرواية.

فضلا عن ذلك، تمتلئ الرواية بالوظائف الثانوية والقرائن التى يشكل وجودها هيكل الرواية، وتكتسب قيمتها فى أن الحكى الروائى لايستمر إلا بها، لكن كل وظيفة ثانوية أو قرينة لاتكون مهمة فى نفسها، ولايقف السرد عند أى منها فى مفترق طرق. مثلاً يحتوى الفصل الأول على إحدى عشرة وظيفة ثانوية وعدد كبير آخر من القرائن، بينما يخلو تماماً من أية نواة، ويكون سير الحكى فى الفصل الأول كما يلى:

١ـ عودته من السعودية.

٢ـ ركوبه السيارة متجهاً إلى بيته فى الإسكندرية.

٣ـ دخوله البيت وطريقة استقبال أهله له.

٤ـ طلبه أن يأكل جمبرى، وعدم تلبية هذا الطلب.

٥ـ طلبه أن ينام مع زوجه، وترفض أيضاً هذا الطلب.

٦ـ سؤال زوجه عن النقود.

٧ ـ إيداع النقود فى حساب زوجه.

٨ ـ نهره ابنه عن سماع الغناء الحديث.

٩ـ ذهابه مع أسرته إلى المعمورة.

١٠ـ انتظاره نتيجة ابنه.

١١ـ قدوم مرسى إليه ليعرض موضوع المطبعة عليه.

بعض هذه الوظائف الثانوية كان يصلح أن يكون نواة مثل قرار عودته إلى بيته وقد كان فى إمكانه ألا يعود، أو إيداعه نقوده فى حساب زوجه، وبإمكانه أيضاً أن يرفض ذلك. لكن السارد يحيط هاتين الوظيفتين بجو نفسى، واستبطان لذاته ولعلاقته بالعالم الصغير من حوله، يجعل قرار العودة أو إيداع النقود كأنه قدر محتوم لافكاك منه. وهنا تنتفى طبيعة الاختيار التى تكون أصيلة فى النواة.

كذلك هناك وظائف ثانوية أخرى تشبه النواة فى تركيبها، فى كونها تحتمل أكثر من خيار مثل أن يطلب من زوجه أكل الجمبرى فتجيبه إلى ذلك وتجيبه أيضاً فى طلبه أن ينام معها، لكن الموقف لن يختلف كثيراً فى حالة الإجابة لو رفضت الطلبين، لن يتغير شئ فى علاقته بها إن هى أجابت فموقفه منها راسخ ورفضه لها مكين، ولايرجع ذلك إلى أفعالها بقدر مايرجع إلى إحساسه أنها دونه فى كل شئ.

لاتكاد تختلف بقية فصول الرواية كثيراً عما عرضنا له فى الفصل الأول، فالوظائف الثانوية متناثرة، والقرائن أيضاً، وتأخذ الرواية خطها الدرامى المتصاعد بفضل النوى الثلاث السابقة، وهنا يطرأ سؤال ضرورى: هل يمكن أن تشكل مثل هذه الأشياء الصغيرة عملاً روائياً؟ أو لنطرح السؤال فى صيغة أخرى: هل هناك قيمة يمكن أن نستخلصها من الوظائف الثانوية للرواية؟ ونقول إن الوظيفة الثانوية لاتكتسب قيمتها من نفسها بقدر ما تكتسب هذه القيمة من السياق

الذى ترد فيه. والسياق هنا ليس السياق اللغوى فى معناه الضيق، بل سياق الحكى، ماذا يحيط بهذه الوظيفة الثانوية؟ هذا هو محك القيمة لها. ونجد فى (كوميديا العودة) أنها حشدت قدراً كبيراً من التعليقات والمونولوجات الداخلية والاستبطان الذاتى بكل وظائفها الثانوية، إلى درجة جعلت هذه الوظائف الثانوية تتوارى، لتكتسب الرواية قيمتها من تعليقات السارد وحواراته الداخلية وقدرته على استبطان ذاته، وليتحدد دور هذه الوظائف الثانوية فى أنها وسيلة لاستمرار الحكى فى الرواية.

بنية الزمن الروائى:

يسير الزمن فى رواية (كوميديا العودة) فى بعض أجزائه فى شكل دائرى، وفى أجزاء أخرى متعرجاً، ولايسير خطياً إلا فى أجزاء الرواية الأخيرة، وتستغرق حوادث الرواية أقل من ثلاثة أعوام بدأت بسفر فاروق الخولى إلى مكة المكرمة، وهى أبعد نقطة زمنية فى الرواية وانتهت بمقتله. ظل فى مكة سنتين، وفى الإسكندرية بضعة أشهر، تقريباً تسعة أشهر، بدءاً من فصل الصيف إلى بدايات فصل الربيع.

لاتتوزع حوادث الرواية بالتساوى على المدة الزمنية كلها، فسنتا مكة المكرمة لاتستغرقان إلا فصلاً واحداً، بينما تستأثر الفصول الباقية بالتسعة أشهر، كذلك فإن المؤلف اختار من حوادث السنتين بضعة مواقف تحدث فى أيام محددة: لقاؤه بالدكتور سليم بركات، العمرة التى قام بها، لقاؤه بمعاوية، بعض مشاكل العمل، حَجّه، وأما التسعة أشهر فقد أفلح السارد نتيجة تركيزه على الأحداث فيها، وتمدد هذه الأحداث، أن ينقل للقارئ صورة عن إيقاع حياته، لانجد لها نظيراً فى السنتين الأوليين. هذا هو الهيكل الأساسى للمتن الحكائى فى الرواية، فهل سار المبنى الحكائى فى خط موازٍ للمتن الحكائى أم أن السارد اختار له بناء آخر؟

لقد بدأت الرواية بلحظة عودة فاروق الخولى من السعودية لتستغرق صفحات الفصل الأولى فى أيام مابعد العودة. وليست هناك إشارات نصية تحدد عدد هذه الأيام، غير أننا نظن أنها أقل بكثير من شهر. وفى نهاية الفصل الأول ينقلنا السارد عن طريق استخدام تقنية الإرجاع الزمنى إلى حوادث السنتين السابقتين فى مكة، ليكون الفصل الثانى كله مكرساً لذلك، ثم يعود بنا فى الفصل الثالث إلى زمن مابعد العودة، لتستغرق حوادث الفصل الثالث تبعاً لبعض الإشارات النصية أكثر من شهر، ولتقف عند نهايات فصل الصيف. أما الفصل الرابع فقد امتد زمنياً إلى فصل الربيع بتحديد السارد نفسه وإشارته إلى ذلك، وليستغرق بيان المؤلف بعد ذلك عدداً غير محدد من الأيام ينتهى بمقتل فاروق الخولى على يد الحاجة يسرية.

إذن، سار الزمن فى منتصف الرواية الأول على شكل دائرة، ثم استمر بعد ذلك خطياً فى بقية الرواية، وهو قريب من الأسلوب الذى استخدمه بهاء طاهر فى (الحب فى المنفى). وعلى هذا نقول، إن المتن الحكائى والمبنى الحكائى لم يلتقيا إلا بعد منتصف الرواية، أما قبل ذلك فإن لكل منهما بناءه الخاص. أما على مستوى الفصول، فإن الزمن لايسير فى شكل خطى فى أى منها، تحدث فيه تعرجات كثيرة. وتتكثف هذه التعرجات لتشكل وحدات كثيرة منتشرة داخل كل فصل، تطغى فى أغلب الأحيان على خطية الزمن فيه، يرجع السبب فى ذلك إلى أربع تقنيات استخدمها السارد بوفرة: المونولوج الداخلى المتشابك مع التعليق وطريقة دخول الشخصيات الجديدة إلى الرواية المتشابكة أيضاً مع التعليق، وأخيراً تدخلات المؤلف نفسه فى العمل.

المونولوج الداخلى المتشابك مع التعليق كان أكثر هذه التقنيات استخداماً، وقد ظهر فى شكلين: الأول رد فعل على حدث آنى لايكون مصحوباً بالخروج من زمن اللحظة نفسها، مثل:

> وتتالت إجابات أخرى لم أسمعها من البنت وخالتها: أصل يا بابا، الحقيقة يا أبيه... لكنى كنت ابتعدت أكثر فأكثر فأكثر، وقلت لهم جميعاً: اخرسوا يا أولاد اللصوص وقطاع الطرق، ياسلالة سخرة بناء الأهرامات وحفر قناة السويس، يامفطومين على أكاذيب عبد الناصر، وخريجى مدرسة السادات للغش والنفاق وقبول أى شئ وكل شئ... (ص١٦).

ولم تتجاوز ثورته حدود باطنه وخياله المعذب كما ينص هو على ذلك، لكن هذه الثورة تظل فى زمن اللحظة، لايعود المؤلف إلى أحداث ماضية سواء أكانت أحداثا شخصية أم عامة، على عكس الشكل الثانى الذى يخرج فيه السارد من زمن اللحظة إلى أزمنة بعيدة قد تمتد إلى زمن النبى عليه الصلاة والسلام:

قال: مد بصرك، فأرسلت بصرى فرأيت عجباً. رأيت النبى بالقرب من الكعبة يتحلقه جمع من قريش، وهو منشغل بهم وبإقناعهم، وعمرو بن هشام إلى جواره يهزأ ويسخر، بينما أبى سفيان بن حرب يجاهر فى حسم: والله لانعطيك إياها إلا أن تنالها منا قسراً، فيصيح عمرو: بل دونها مصرعى... (ص٦٧).

المشهد طويل والسارد ليس موجوداً فيه، لكنه جاء نتيجة استحضار السارد له، فهو لحظة انسحاب من الحاضر إلى زمن بعيد.

أما طريقة دخول الشخصيات إلى الرواية فقد تحدثنا عنها قبل ذلك، وأشرنا إلى أن السارد يصدر حكماً استهلالياً على هذه الشخصية، ويستعيد جزءاً من تاريخها الشخصى مصحوباً بتعليق، ويكون هذا التاريخ بمثابة إرجاع زمنى يتجاوز لحظة السرد.

أما تدخلات المؤلف فقد جاءت فى أغلبها استباقاً زمنياً يحاول من خلالها التنبؤ بما سيحدث للسارد من أحداث يقول:

قلت يامؤلفى: ماشأن كل ماتقدم بالحرب التى أعلنتها بينى وبين زوجتى؟ قال: بل ماشأنك أنت؟ ألم أنهك عن التدخل فيما لاقبل لك به؟ تعال نواصل ما انقطع، فزينات تدبر لك أمراً، ومرسى لاينوى الكف عن مطاردتك بعد، ومعاوية فى مكمنه هناك يشحذ أسلحة الخسة لاستخدامها ضدك فى الوقت المناسب

(ص١٣٩).

وسنرى ونحن نستمر فى قراءة الرواية أن ما رسمه المؤلف للسارد قد تحقق. لم يستطع السارد فكاكاً من مصيره المحتوم.

لم تكن هذه التقنيات وفيرة فى عددها فقط، بل كانت ذات مساحات كبيرة فى عرضها داخل الرواية زاحمت فيه الأحداث نفسها.

تبقى نقطة أخيرة فى موضوع الزمن تتعلق بالكيفية التى يتسارع بها الزمن أو يتباطأ داخل العمل الروائى، فقد يكثف السارد جملة من الأحداث ذات زمن ممتد، لتقرأ فى بضعة أسطر، ويسمى هذا النوع من السرد تلخيصاً؛ أى أن زمن القراءة فيه أصغر من زمن الحدث، وعلى النقيض يمكن للسارد أن يتوقف أمام حدث بالتحليل والاستبطان، أو يتوقف أمام شخص أو مكان بالوصف، ويسمى عندئذ «وقفة»، ويكون هنا زمن القراءة أكبر من زمن الحدث، وأخيراً قد يتعادل الاثنان: زمن القراءة وزمن الحدث ولايكون هذا إلا فى المشاهد الحوارية، ويطلق على هذا النوع مشهداً.

وتكثر فى (كوميديا العودة) المشاهد الحوارية، وهى سمة فى مؤلف العمل، نجدها عنده أيضاً فى (يوم تستشرى الأساطير) التى تكاد تصنف ضمن نوع «المسرواية» الذى ابتدعه توفيق الحكيم. كما تكثر فيها أيضاً الوقفات، على حين تقل التلخيصات جداً، ولاتظهر إلا مع كل شخصية جديدة، بحيث يعد التلخيص إرجاعاً زمنياً. أما على مستوى الأحداث نفسها، فإن التلخيصات القليلة جداً فيها لاتؤدى دوراً مهماً، ولايكون لها بالتالى تأثير ملحوظ على الأحداث. فما يلخصه السارد غالباً يحدث مثله فى الرواية، مثلما نجد فى تلخيصات الفصل الرابع.

التعليق:

يقول وين بوث فى كتابه المهم (بلاغة الفن القصصى): إن التعليق يقلل من قيمة الأصالة فى العمل الأدبى، وكل شخص يعرف ذلك، وليس هناك أدنى شك فيه[٣].

لايعنى هذا إغلاق الباب أمام هذه التقنية المهمة فى العمل الروائى، فالواقع أنه قلما تخلو رواية من التعليق، وبوث

يدرك ذلك حين يقول تعليقاً على رواية (ترسترام شاندى) للورانس ستيرن:

من الواضح أنه سيكون من غير المعقول أن نتكلم عن التخلص من التعليق فى ترسانة الرواية، بينما هو يدير المعركة؛ لأن المعركة لاتظهر إلا فى التعليق، إن السرد أصبح هو العرض، فكل تعليق هو حدث[٤].

ومثل (ترسترام شاندى)، فإن معركة (كوميديا العودة) الأساسية لاتظهر إلا فى التعليق. إن شخصيات الرواية محدودة كماً ونوعاً، ووظائفها سطحية لاتأثير فيها، وبنية الزمن لاتكتسب قيمتها من نفسها بقدر ماتكتسبها من تعالقاتها الأخرى. وهنا، يبرز التعليق ليكون التقنية الرئيسية المؤثرة فى الرواية.

لكن التعليق موضوع معقد، فمن حيث هو تقنية، لايمكن إفرادها، مثل المونولوج أو الحوار مثلاً، فهو يتشابك عضوياً مع الأحداث والأشخاص وحتى الحوارات والمونولوجات بحيث يكون فصله عن هذه التقنيات نوعاً من الفصل النظرى.

إن خطورة التعليق تكمن فى قدرته على التأثير على وجهة نظرنا عن الأحداث التى تقوم بها الشخصيات، إذ إنها تحول عدم الإدراك إلى دلالات مباشرة عن المعنى وأهمية الحوادث ذاتها[٥]، وهو من هذه الزاوية يكون مزعجاً خاصة إذا لم يكن هناك حياد فى التعليق على أفعال الشخصيات. إن الفنان، كما يقول تشيكوف،

يجب ألا يكون قاضى شخوصه، أو محادثاتهم، ولكنه يجب أن يكون شاهداً غير متحيز..... يجب أن أدع للمحلفين - أى القراء - مهمة تقدير قيمة ما أنقله لهم، يجب على أن أكون موهوباً فقط؛ أى أكون قادرا على تنوير الشخوص والتحدث بلغتهم[٦].

لكن مثل هذا الحياد الذى يطلبه تشيكوف هو حياد نظرى، فالمؤلف لايستطيع أن يكون محايداً، إنه يستطيع فقط أن يخفى موقفه لنبحث عنه داخل الرواية، فى المقابل فإن هناك روائيين يملأون رواياتهم بتعليقاتهم، حتى إن الرواية تتحول على أيديهم إلى معرض آراء فى السياسة والاجتماع وقضايا الكون الكبرى غافلين عن أهمية لذة الكشف التى من أجلها تقرأ الرواية.

فى (كوميديا العودة) يأخذ التعليق أشكالاً مختلفة، فالسارد يعلق على نفسه وعلى مؤلفه وعلى الأحداث والأشخاص، وعلى البيئة من حوله، وعلى المجتمع.

سنعرض، هنا، نماذج مختلفة من تعليقات الرواية محاولين تتبع الخيط العام الذى يربط بينها والقيم التى تتحرك فيها:

استخدمت الرواية تقنية السرد بصيغة المتكلم، هذا يعنى أن حديث السارد عن نفسه يأتى فى المقدمة، يعنى أيضاً أنه يريد من القارئ أن يرى العالم بعينيه، والمشكلة الرئيسية فى هذه التقنية هى مشكلة السارد نفسه ودرجة الثقة التى يمنحها القارئ له .. هل يكذب؟ أم يقول الحقيقة؟ هل يصدر دائماً أحكاماً أخلاقية على الأحداث أم يكتفى بدور حيادى؟ هل يكون واعياً لذاته أم يستمد هذا الوعى من انعكاس أفعاله على الآخرين؟ كيف يشكل صورته فى العمل؟ وهل يمكن أن نصدق هذه الصورة[٧]. كثير من الساردين لايكتفى بعرض الأحداث، بل يتدخل بالتعليق عليها وعلى الأشخاص، وقد يتمدد هذا التعليق ليحتل مساحة موازية لمساحة الأحداث وربما أكبر منها، مثلما نجد فى (كوميديا العودة).

وأهم من يعلق عليهم السارد فى الرواية هو نفسه، وهو من خلال تعليقاته الكثيرة خاصة فى نصفها الأول يشكل صورة لنفسه. سنجتزئ، هنا، بضعة جمل من تعليقاته على نفسه، ثم نعرض لجملة الصفات التى تشكل صورة السارد.

- أنا الرجل المهذب الرقيق ضحية نفسه.

(ص١٨).

ــ وزكّاه فى هذا كله ماعرف عنه ــ بالرغم من عثرات حياته ــ من دقة وإخلاص فى العمل.

(ص٢٥).

ــ لماذا يامؤلفى اللئيم، ألأنك رسمتنى فى روايتك الأولى سليم الطوية، مثالى النزعة، متسامحاً حتى قبول الموت بلا مقاومة؟

(ص٣٢).

أما صورته فتتكون من الصفات التالية:

ــ مهذب (ص١٨).	ــ مخلص (ص٢٥).	ــ يضيق صدره بالمعارك (ص ٣٢).
ــ رقيق (ص ١٨).	ــ سليم الطوية (ص ٣٢).	ــ خجول (ص ٤٦).
ــ ضحية نفسه (ص١٨).	ــ مثالى النزعة (ص٣٢).	ــ ذو كبرياء (ص ٤٦).
ــ فاشل (ص ٢٠).	ــ متسامح (ص ٣٢).	ــ يمقت العادة المكررة والتقليد المتبع (ص ٥٨).
ــ قليل الشطارة (ص ٢٤).	ــ فقير، حمار (ص٣٧).	
ــ دقيق فى عمله (ص ٢٥).	ــ صريح (ص٣٧).	ــ حساس فى التقاط خفايا النفس (ص ٦١).

إن القارئ حين يختبر هذه الصورة بصفاتها المتعددة على أفعال السارد يجد أنها تصدق فى كثير من الأحيان، حتى الصفات التى لا يجد القارئ أفعالاً تؤكدها فى الرواية، فإنه مستعد أن يصدقها، أو قد يتقبل أفعالاً تناقض صفات أخرى اعتماداً على الثقة التى منحها له. مثلاً، علاقته بزينات وهو رجل متزوج قد تناقض صفة الاستقامة التى وصف نفسه بها، لكن طبيعة هذه العلاقة وأسباب نشوئها والكيفية التى تطورت بها، يجعل القارئ أكثر تفهما لها، واستعداداً لقبولها اعتماداً على تطورات أزمة السارد مع زوجه الحاجة يسرية. وهو فى هذه الحالة يمكن أن يعطى لصفة الاستقامة معنى آخر.

هناك شئ آخر فى جملة هذه الصفات، إنها تشكل مجتمعة ما يسميه علم النفس الشخصية الانطوائية. لقد اختار السارد ــ دون تعمد ــ صفات نفسية تناسب انسحابه من العالم، وانعزاله داخل بوتقة نفسية. وكما قلنا سابقاً، فإن هناك تناغماً بين تعليقه على نفسه، وأفعاله فى الرواية؛ لذلك نراه قليل الأصدقاء، يضخم الأفعال الصغيرة ويعطيها أبعاداً قد لا تكون فيها، أكثر عرضة لتأثيرات الحزن والاكتئاب، كل هذا ظاهر فى أفعاله أو فى ردود أفعاله على الآخرين، وهو يستكمل بالفعل أو رد الفعل صورة الشخصية الانطوائية التى رسمها لنفسه.

إذا كانت الصفات السابقة هى الصفات التى نص عليها السارد نفسه، فإن هناك صفة لم يذكرها، لكن كان لها تأثير حاسم على عالم القيم فى الرواية، هذه الصفة هى صراحته. إن تأثيرها على علاقات السارد ببقية شخصيات الرواية واضح، سواء فى مصارحته لزوجه بأن حجّها كان ينم عن دوافع وثنية فى جوهرها، أو مواجهته مرسى أو معاوية، أو حديثة الصريح مع د. سليم بركات، أو كشفه لزينات عن نفسها وعن طبيعة ما تفعل، لكن الجانب الأكثر أهمية، هنا، هو كشفه عن أزمة روحية كبيرة يعيشها، فقد أتاح له وجوده فى مكة مدة عامين فرصة تأمل حاضر المسلمين ومقارنته بماضيهم، لقد وجد من خلال هذه المقارنة أن الأطراف الفاعلة الأساسية فى الحاضر تشبه إلى حد كبير الأطراف الفاعلة فى الماضى؛ ومن ثم، عمد إلى تلك الحيلة التى لم تستنفد بعد كل ما فى جعبتها وهى حيلة إسقاط الماضى على الحاضر؛ لذلك اختار ثلاث شخصيات من الماضى وجدهم أقرب ما يكون إلى سلوك الحاضر، وهم شخصيات الرسول عليه الصلاة والسلام وعمرو بن هشام (أبو جهل) وسفيان بن حرب. لقد وجد من خلال رؤية ذاتية لصراع الرسول عليه الصلاة والسلام مع قريش أن أبا جهل (عمرو بن هشام) كان أكثر استقامة فى هذه الحرب من سفيان بن حرب. لقد كان أبو جهل واضحاً فى معركته، لم يدار عداءه للرسول عليه الصلاة والسلام، أما سفيان بن حرب فقد ناور والتف وانحنى ثم انقض ليستولى أبناؤه على ميراث الرسول عليه الصلاة والسلام. وهو يقول أيضاً إن خياره محدود فى هؤلاء الثلاثة (ص ٥٣)، إنه لا يخفى إعجابه بأبى جهل إلى درجة أنه يختار اسمه ليكون عنوانا لأحد الفصول.

كان الصراع بين هؤلاء ــ من وجهة نظره ــ صراع على إصلاح حال قريش، وهو يرى أن الرسول عليه الصلاة

والسلام فشل فى ذلك كما فشل أيضاً عمرو بن هشام، أما المنتصر الوحيد فى هذه المعركة فهو سفيان بن حرب وابنه معاوية.

إننا نرى، من زاوية القارئ، أن الصراع على إصلاح قريش لم يكن الصراع الأساسى، لقد كان هذا نتيجة فرعية - وإن تكن مهمة - تتصل بالقضية الكبرى للرسول عليه الصلاة والسلام وهى قضية إعلان كلمة التوحيد مع ما يترتب عليها من نتائج كثيرة منها إصلاح حال قريش، وهنا يجد القارئ نفسه فى حال تناقض مع معتقدات السارد:

القارئ يرى فى الرسول عليه الصلاة والسلام نبياً يوحى إليه، والسارد لا يختار من صفات الرسول الكثيرة إلا صفة المصلح الاجتماعى، فهل يعنى هذا أنه لا يؤمن بجانب النبوة عنده؟ لقد خلص بعض من قرأوا الرواية قراءة عجلى إلى تكفير السارد بناء على بضعة جمل متناثرة داخلها. لكن تتبع اعترافات السارد نفسه وصراحته فى أجزاء كثيرة من الرواية يؤكد عكس ما خلصوا إليه. إن السارد الذى يعترف بأنه لم يكن من المصلين قبل ذهابه إلى مكة، يجب أن تصدقه حين يقول إنه مسلم، وإنه أكثر إيماناً من الحاجة يسرية مثلاً، كما أن هناك بعض فقرات ومواقف فى الرواية يمكن إعادة تأويلها لتبعد عن السارد حكم التكفير القاسى، مثلاً حين يقول:

> لكنى توقفت أتأمل فى صحة آخر ما قال: إن الرسول كان يرسل لحيته دون أن يهذبها، وإنه كان يرتدى جلباباً قصيراً تجنباً للنجاسة، وكان يتمتع بفحولة أتاحت له أن يأتى زوجاته التسع واحدة وراء الأخرى فى غضون ليلة واحدة، وكل ذلك ثابت بسند من السنة الصحيحة.

إن هذه ليست لغة السارد، بل لغة الآخرين على لسانه، واختياره لها لا ينفى أنها واقع، وأن هناك اتجاهات فى المجتمع لا تفكر إلا فى مثل هذه الأمور، وإدانة السارد لا تنصب على مضمون الفقرة، بل على من قام باستحضارها من التاريخ لتكون قضيته الأساسية.

الأمر نفسه فى هذه الفقرة:

> من الجاهل الآن وبعد أربعة عشر قرناً؟ ألم تفهم بعد؟ قريش لا ينصلح حالها أبداً، اقرأ بإمعان ما بين السطور، محمد أدرك ذلك فى أيامه الأخيرة، ألا تجده فى الصفحات الأخيرة من سيرته كثير البكاء مكتئباً؟ لقد أدرك بالرغم من انتصاره خبث قريش الأزلى، أسلمت له وكانت تعمل فى الوقت نفسه، وبلا هوادة، على تحويل انتصاره إلى غطاء متين تدارى به فسادها المراوغ، محمد قبض كمداً وكسبت قريش لعبة جديدة: القرآن، وما أسمته حديث رسول الله (ص ١٣٨).

هنا أيضاً نجد رؤية لتاريخ الحضارة الإسلامية قد يتفق كثيرون فيها مع السارد، أن ما تركه الرسول عليه الصلاة والسلام قد تحول إلى لعبة فى أيدى حكام المسلمين الذين كان جلهم من قريش. ونستطيع هنا أن نستشهد على صدق كلام السارد بمئات المواقف من تاريخ الخلفاء الأمويين أو العباسيين، مواقف أضاع فيها كثير من هؤلاء الخلفاء معانى الإسلام الصحيحة، واستخدموا القرآن الكريم والسنة النبوية أداة لتحقيق أغراضهم بحيث تحولا على أيديهم إلى لعبة. هذا لا يعنى أن من يقتنع بذلك يخرج عن الدين ولا يعنى أيضاً أن من يرى أن القرآن الكريم قد أصبح لعبة فى يد قريش قد آمن بأن القرآن لعبة. إنها رؤية الآخرين على لسانه.

أما تجربة الحج عنده ففى حاجة إلى تحرير. ذلك أن السارد يفجؤنا بتجربة غير مسبوقة فى الكتابة عن الحج، لقد تحولت تجربة الحج على أيدى الكثيرين، روائياً أو غير ذلك، إلى وسيلة لإثبات مهارة التعبيرات الجاهزة (الكلشيهات) حين تستخدم لآلاف المرات، التجرد، المساواة، القرب من الله، المجاهدة، رمزية الشعائر، تمثل تجربة الأولين: النبى إبراهيم عليه الصلاة والسلام وزوجه هاجر، الموت، بحيث بدا دائماً أن هذا المنظور لتجربة الحج قد استنفد أغراضه تماماً. هنا نجد السارد يرى فى سلوك الحجاج شيئاً آخر، يراه نوعاً من الوثنية والنفاق. حين يحج الإنسان فإنه بذلك يستكمل

أركان دينه، أما إذا كانت هذه الأركان غائبة لديه، فإن حجه فى هذه الحالة بلا معنى. وأركان الدين ليست فقط أن يصلى الإنسان أو يصوم أو غير ذلك، لأنه لا معنى للالتزام بهذه الأركان دون أن يكون الإنسان مستقيماً أخلاقياً فى المعنى العميق لهذه الاستقامة.

فى ضوء هذه الفكرة تحدث عن تجربة الحج، واختار منها مواقف تكشف حالة النفاق التى أكدها فى تعليقه على هذه التجربة. ما سنعرض له هنا هو موقف الدعاء يوم عرفات، لجأ السارد فى هذا الموقف إلى أسلوب الفنتازيا حين اختار معاوية والحاجة يسرية للدعاء، وبدلاً من أن يجرى على لسانيهما الأدعية التقليدية فى مثل هذا الموقف، فإنه كشف عن نفسيهما، وعبر بما يظن أنه متفق مع طبيعتهما:

دعا معاوية فقال: اللهم إنى أكره الناس جميعا فزدنى كراهية لهم، ودعت الحاجة يسرية فقالت: اللهم إنى أمقت زوجى وأحتقره، فلا ترفع من شأنه أبداً، قال معاوية: اللهم سخرهم جميعا لخدمتى واستذلهم ذلا لا يتطاولون علىّ بعده أبدا، وقالت زوجتى: اللهم اجعله تحت قدمى أبد الدهر جاثياً. قال معاوية: اللهم أعطنى كل ما بيدهم، وأبح لى ممتلكاتهم، فلا يعلونّ على أبدا، وقالت زوجتى: كل ما يكسبه اللهم ملك خاص لى عوضا عن فقرى وعقدى المتوارثة... (ص ٨٣).

وما كتبه السارد بعد ذلك عن تجربة الحج لا يكاد يخرج فى إطاره العام عما عرضنا له: عقيدة الإنسان لا تصلح إذا كان الإنسان نفسه فاسداً، وما يمارسه من شعائر الحج هو نوع من الوثنية إذا كان إلهه ليس هو الله سبحانه وتعالى، بل إله فى الأرض مختف فى غرض من أغراض الدنيا، يعبده هذا الإنسان ويخلص له. وقد عبر السارد عن ذلك بشكل جيد فى دعاء معاوية والحاجة يسرية.

قضية السارد الأساسية، إذن، ليست قضية دين، بل قضية دنيا وفساد بشر، لذلك تبدو فى تعليقاته على المجتمع وعلى البشر قسوة ظاهرة منذ لحظة وصوله إلى أرض الوطن:

رأيت الوطن كما تعودت أن أراه: سقف من غيمة مشبعة بالسموم، تحته سطح من المهملات والكراكيب يشبه غرفة الكرار فى بيتنا القديم، والناس بين هذا وذاك يتحركون حركات عشوائية تماثل حركة الميكروبات حين تظهر من خلف عدسة المجهر. لا أنا تغيرت ولا الوطن (ص ٩).

وحين يقول له السائق اليمنى فى الطريق إلى مكة: «مصر زين والله يا شيخ»

يرد :

صحيح، مصر زين. زين العجائب والمفارقات، لها أكثر من عاشق متيم، وكلهم يعشقها، بشرط أن يحقق من خلال عشقه لها مآربه، ولا يخسر كثيراً، منذ أول التاريخ والحال نفس الحال. يلقون إليها بالفتات ضمانا لاستمرار مجدهم، على حين تقنع هى ببؤسها وهوائها، وكلمات المديح العارية عن أى صدق، تأكل أولادها حين تجوع، بينما ترضع أبناء الغرباء...

(ص ٥٥ ـ ٥٦).

هنا أيضاً نجد نماذج من التعليقات المتضمنة اعتقادات قد تتعارض مع اعتقادات القارئ، فقد يرى القارئ أن صورة مصر غير الصورة التى يراها السارد، وقد يحس فى تعليقات السارد بقسوة زائدة، فهل يحجب هذا الخلاف فى الاعتقاد المتعة الفنية فى قراءة العمل؟ نعم يحجب. وهذا الخلاف بين معتقدات السارد ومعتقدات القارئ هو أحد الأسباب التى تجعل لأى عمل أدبى مهما تكن قيمته قبولاً عاماً؛ ذلك أن هذا القبول يظل مشروطاً بتحقيق ما يسميه وين بوث «البعد النفسى» وهو التأكد من أن أى عمل ليس كثير البعد ولا قليل البعد عن قارئه، كذلك فإنى إذا أردت أن أستمتع بالعمل فيجب أن أوافق على كل معتقدات السارد بخصوص الموضوع الذى يطرحه[٨]. ويقول بوث أيضاً:

إن القراءة الناجحة جداً هى تلك التى تكون فيها الشخصيات المخلوقة ـ شخصية المؤلف ـ شخصية القارئ على اتفاق تام[٩].

ويقول أخيراً:

إن أعظم الأدب يعتمد بصورة أساسية على تناغم معتقدات المؤلفين والقراء.[١٠]

إذا لم يحدث هذا الاتفاق تظل جماليات العمل محجوبة عن القارئ، ويظل العمل أيضاً أكثر عرضة لسوء الفهم. إن أى مؤلف قد يقول: ليس من شأنى أن أكتب روايات تحوى معتقدات توافق الرأى العام. وهذا صحيح. لكنه يجب أن يتوقع أن يظل محدود الانتشار والتأثير إلى أن تتغير معتقدات الرأى العام، وهذا أحد الجوانب التى تفسر ظاهرة إعادة اكتشاف بعض الأعمال والأشخاص فى تاريخ الأدب فى كل اللغات: إن المؤلف يكتب عمله فى ظل قيم لا تقبل ما يكتب، يتغير الزمن وتتبدل القيم، فيعاد اكتشاف ما كتبه السابقون. حدث هذا فى الأدب العربى مع أعمال أبى حيان التوحيدى، وإبداعات المتصوفين والمتمردين والعيير الشعبية، وحدث فى الغرب مثلاً مع إبداعات كافكا، وكتابات ميخائيل باختين النقدية.

آخر التعليقات التى نبحثها، هنا، هى تعليقات السارد على المؤلف. لقد استخدم محمود حنفى تقنية ذكر المؤلف داخل العمل، وهى تقنية قليلة الاستخدام فى الرواية، لعل بدايتها ترجع إلى القرن الثامن عشر عند لورانس ستيرن فى روايته (ترسترام شاندى). وقد استخدم محمود حنفى هذه التقنية بالإطار نفسه الذى استخدمه ستيرن «السرد بصيغة المتكلم + ذكر المؤلف نفسه»، لكنه نحا منحى خاصاً به فى ثلاثة جوانب:

الأول: ذكره الكثير للمؤلف الذى تجاوز المائة والثلاثين مرة فى روايته القصيرة.

الثانى: تعليق السارد على المؤلف نفسه.

الثالث: انتقال الرواية فى صفحاتها الأخيرة من السرد بصيغة المتكلم إلى السرد على لسان المؤلف تحت عنوان «بيان من المؤلف».

إن حضور المؤلف الكثيف فى عمل بهذا الحجم، يطرح سؤالاً عن جدوى ذلك، وعن المدى الذى يحق للمؤلف أن يكون موجوداً بذاته.

هناك كثير من النقاد يعترضون على المؤلف الذى يجعل ظهوره الشخصى بديلاً للعرض الفنى لموضوعه مثل وارين بيتش[١١]، كذلك يجبر سارتر المؤلف على أن يعطى الإحساس بأنه غير موجود، ولو ساورنا الشك لحظة بأنه وراء الكواليس يتحكم بحياة شخوصه، فإن هذه الشخوص لن تكون حرة[١٢]، وآخرون لا يكتفون بالاعتراض على حضور المؤلف، بل يعترضون على آرائه الداخلية أيضاً، فمثل هذه الآراء تعد تطفلاً من المؤلف[١٣].

لا يكتفى محمود حنفى بذكر المؤلف، بل إن سارد (كوميديا العودة) فى الواقع هو شخصية المؤلف الثانية. إننا هنا إزاء شخصيتين فى الرواية يحدث بينهما حوار طويل على هامش أحداث الرواية، حوار لا يمكن تجاهله، أو عده من جوانب النقص فيها تبعاً للآراء السابقة. ويرى بعض النقاد أن الهدف المشترك لكتاب الرواية المجيدين والمحدثين هو أخذ القارئ وإغراقه فى الأحداث إلى درجة لا يعود يشعر معها أنه يقرأ، أو يشعر بشخصية المؤلف، حتى إنه فى النهاية يستطيع أن يقول بصدق لقد كنت هناك، لقد كنت هناك[١٤].

لكن المؤلف حين يظهر فى (كوميديا العودة)، فإنه يظهر على لسان السارد ووفق رؤيته، فهو هنا يفقد كينونته الحقيقية ليتحول إلى شخصية روائية مثل بقية شخصيات الرواية. وأيا كان مدى التطابق بين المؤلف فى العمل ومحمود حنفى نفسه، فإننا نرى هنا مؤلفاً ذا صفات معينة يرويها السارد على مدار الرواية: «آه يا مؤلفى الأرعن»، «ومؤلفى الأديب الذى لا يفتقر إلى الخبرة والدراية»، «هذا ما رسمه لى مؤلفى العبقرى»، «وقهرتنى باتفاق ضمنى مع مؤلف نكدى»، «مؤلفنا المأزوم»، «بتكليف من المؤلف اللئيم»، «وتخطيط مؤلف ألعبان يسعى إلى تعويض قهره هو بقهرى أنا»، «آه يا مؤلفى ميت القلب»، «مؤلفى المستبد»، «يالك من مؤلف لعوب»، «مؤلفى المتوجس الملئ بالريبة والشك وقلة اليقين»، «مؤلف لا ندرى إن كان حكيما أم أحمق»، «مؤلف مهجور منكور».

هذه بعض صفات المؤلف فى (كوميديا العودة)، فإذا أضفنا إليها حوارات السارد معه وهى حوارات ذات شد

وجذب وإنباء بمصير محتوم، لأدركنا أننا لا نقف على حافة الواقع كما قد توهم القراءة الأولى للرواية، بل نحن غارقون في عالم من الفنتازيا كان محمود حنفي واعياً لها تماماً وهو يخطط للرواية.

أما الجانبان الآخران وهما تعليق السارد على المؤلف، وانتقال الرواية من السرد بصيغة المتكلم إلى السرد بطريقة الغائب، فهما أضعف جوانب الرواية؛ ذلك أن السارد في هذه الجوانب لا يتحدث عن واقع الرواية الخيالي، بل ينقل الأمر برمته إلى الواقع الحقيقي ليبدي آراء في علم الجمال وعملية الخلق الفني، وكون كل عمل يحمل قوانينه الجمالية الخاصة به التي قد لا تنطبق بالضرورة على غيره، كل هذا كي يبرر تعليقاته على السارد وإقحام العالم الحقيقي لمحمود حنفي نفسه، وليس للمؤلف المتخيل في عالم الرواية:

> أريد أن أسر لكم بريبة تناوشني وتنهشني، إن هذا المؤلف قد عاش سنواته الأخيرة في عزلة كثيفة فرضتها عليه تجارب دنيوية لم يحصد منها غير الفشل والعاطفة المهجورة والغربة عن الأهل والضياع داخل الوطن (ص ٢٣).

مثل هذه التعليقات تقطع حالة الإيهام والاستغراق لدى القارئ لتدخله إلى عالم حقيقي لا مبرر فني لذكره هنا. أما انقلاب صيغة السرد في نهاية الرواية من المتكلم إلى الغائب على لسان المؤلف نفسه مبرراً ذلك بضرورات المنطق الذي يجعل من غير الممكن أن يصف إنسان اللحظات الأخيرة قبل موته بادئاً حديثه ببيان دعائي عن أفكار المؤلف ومدى تشابهه بالسارد «فاروق الخولي»؛ هذا الانقلاب نقطة ضعف رئيسية في الرواية؛ ذلك أن كلمة المنطق التي استخدمها المؤلف تبدو غائمة المعنى هنا، فهل هو المنطق كما عرفناه من أرسطو وغيره من الفلاسفة، وهو منطق لا مكان له هنا في شكله الجاف، أم منطق العمل الفني، و(كوميديا العودة) مبنية على الفنتازيا التي تبيح للسارد أن يستمر في الحكي حتى بعد موت. إن القارئ لن يسأل بأية حال عمن كتب الرواية بعد موته السارد، ذلك أنه منحه الثقة قبل ذلك، وصدقه حين استحضر شخصيات التاريخ وحاورها، وصدقه كذلك حين تحدث عن مؤلفه الذي يحركه كيفما شاء، وصدقه أخيراً حين قرر في بداية الرواية أنه عاد من ميتته الأولى. كل هذا التصديق كان يمكن أن يستمر في حال استمرار السرد بصيغة المتكلم دون خلل.

هوامش:

(١) وين بوث: **بلاغة الفن القصصي**، ترجمة: أحمد خليل عرادات، منشورات جامعة الملك سعود بالرياض - ١٩٩٤، ص ١٦٠.

(٢) **طرائق تحليل السرد الأدبي**: منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى، الرباط، ١٩٩٢، ص ص: ١٤ - ١٩.

(٣) وين بوث، ص: ٤٨.

(٤) نفسه، ص: ٢٧٣.

(٥) نفسه، ص: ٢٢٨.

(٦) نفسه، ص: ٨١.

(٧) راجع في ذلك «**بلاغة الفن القصصي**» الذي تحدث عن تقنية السرد بصيغة المتكلم حديثاً مهماً، ص: ١٩٣.

(٨) نفسه، ص: ١٦١.

(٩) نفسه، الصفحة نفسها.

(١٠) نفسه، ص: ١٦٣.

(١١) نفسه، ص: ٢٧.

(١٢) نفسه، ص ص ٥٨ - ٥٩.

(١٣) نفسه، ص: ٢٠.

(١٤) نفسه، ص: ٣٣.

تداخلات الرؤية والسرد والمكان
فى رواية
هالة البدرى «منتهى»

محمد عبد المطلب*

ـ ١ ـ

الواقع أن الإقدام على قراءة عمل روائى يحتاج إلى أدوات وإجراءات تنبع من طبيعة العمل ذاته، حتى لاتتحول الأدوات إلى عناصر دخيلة يلفظها جسد النص، وحتى إذا لم يلفظها فإنه سوف يستحيل إلى كائن عاجز لايتحرك إلا بالمعاونات التى تكفل له نوعا من الحياة الصناعية الزائفة.

لقد التزمت بهذا المنهج فى تعاملى مع الخطاب الشعرى، وهو مايجب أن يكون فى التعامل مع الخطاب الروائى عموما، وخطاب هالة البدرى (منتهى) على وجه الخصوص. وأعتقد أن الأداتين الرئيسيتين اللتين لايمكن أن يلفظهما أى خطاب أدبى هما: الإفراد والتركيب؛ ذلك أن اللغة عندما تخرج عن ألفتها فى الصياغة الإخبارية لتدخل دائرة الأدبية، توجه طاقتها إلى الكلمة المفردة أولا، ثم إلى التراكيب ثانيا، ثم إلى السياق الذى يضم المفردات والمركبات ثالثا، وتتجسد هذه الطاقة فى عملية «الاختيار» التى تتسلط على المفردات، و«التوزيع» الذى يتسلط على المركبات. ومن تداخل العمليتين يتأتى إنتاج الأدبية فى مستوياتها وأشكالها المختلفة.

ومن المؤكد أن اللغة تنزل عن درجة الصفر عندما تغوص فى التداولية الحياتية، ثم تجاوز هذا المستوى عندما تدخل سياقات خارجية، كأن تكون أداة التعامل المكتبى الذى يقتضى ملابسات اجتماعية فيها شئ من التأنق الذى يكاد يخلّص اللغة من ألفتها، لكنه تخليص بقدر محسوب أو محدود يتيح لها أن تدخل منطقة «الحياد» المهيئة للأدبية، لكن هذه التهيئة يمكن أن تتوقف عند حدود اللغة الرسمية عندما تكون أداة لمحاضر أو خطيب يستهدف التوصيل بالدرجة الأولى، وبتجاوز هذه الحدود يرتفع باللغة إلى الأدبية وفيها تكون هى المستهدفة أولا وآخرا.

* أستاذ النقد الأدبى، جامعة عين شمس.

وفى كل هذه المستويات يتم تطعيم اللغة بإشارات خفية أو ظاهرة إلى زمن إنتاجها، وإلى واقعها الاجتماعى والثقافى، وهذه الإشارات تتلبس بالمفردات والتراكيب على السواء، وقد تظل محلقة فى الفضاء الذى يحيط بهما. وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن هذه رواية ريفية أو حضرية أو سياسية.. إلخ، وهو ماينعكس صياغيا فى معاجم وحقول تحمل ـ ضمنا ـ المؤشرات البيئية، وملامح الشخوص وطبيعة كل شخصية على المستوى النوعى من رجال ونساء، ومن أطفال وشباب وشيوخ.

ـ ٢ ـ

والحق أن رواية هالة البدرى (منتهى) يتوفر فيها قدر هائل من هذه الخواص اللغوية التى لايمكن التعامل معها إلا من مدخلها الإعلامى الضاغط خارجيا وداخليا وهو العنوان (منتهى) وهو اسم قرية، فهو مؤشر لغوى لعب دورا بالغ التأثير داخل الخطاب وخارجه، لأن المتلقى لايستطيع الخلاص من مجموع نواتجه الكثيفة، فقد أخذ العنوان صورة النكرة (منتهى) مما يعنى دخوله العلمية، وهو دخول يجعل من هذه القرية مفردة حاضرة حضورا فوريا فى ذهن المتلقى أيا كان، بل تكاد تعطى لهذا المتلقى القدرة على الإلمام المبدئى بمكونات عالم (منتهى) البشرية وغير البشرية، والإلمام بأبعادها الزمانية والمكانية، وهو مايجعل من هذا المتلقى فردا من أفراد هذا الواقع الروائى، برغم أنه لم يسمع به من قبل، ولم يلتق به على نحو من الأنحاء؛ لأن (منتهى) واقع أنتجه الإبداع ليكون موازيا للواقع فى جملته دون أن يعنى ذلك أى نوع من المحاكاة الفنية أو غير الفنية، فمثل هذه المحاكاة الأرسطية لم تعد صالحة لتفسير عمل إبداعى كالذى بين أيدينا، لأن العمل يقول فى كل ملفوظه: أنا أتخيل، وعليكم أن تمارسوا معى هذا التخيل.

إن انتقال الدال من الخارج الإعلامى إلى الداخل الحكائى قد صاحبه تحول صياغى بالغ التأثير، حيث تم إدخال (ال) عليه (المنتهى)، وخطورة هذا الإدخال أو الإلحاق أنه قد نقل الدال من إطاره الحضورى المعاين إلى إطار الغياب غير المعاين، ذلك أن الوقوف عند منطقة التجريد من الـ (منتهى) يستدعى الصيغة الصرفية المجردة (مفتعل) بكل مردودها الذى يخفى غير مايظهر، أو مردودها الذى يعنى القابلية للتأثر والتأثير على صعيد واحد، كما أنه يستدعى المردود المعجمى الذى يكتنز بكم وفير من النواتج التى تصاحب الدال هامشيا، وأول هذه النواتج: البلوغ والغاية، أو آخرة الشىء، وكأن (منتهى) صارت محور الوجود كله، ثم ينضاف إلى ذلك ما تنتجه المادة (نهى) من المنع والتحريم، وهو مايعطى للمنتهى نوعا من الاحترام الذى يقترب من القداسة، فضلا عما يضيفه (النهى) من دلالة (العقل) الذى يعطى لأهل المنتهى قدرة ذاتية على إدراك الحسن والقبيح، لكن الإدراك ذاته لايعنى نفى القبيح عنها، بل يعنى أنها تلفظه وتقاومه، وهو ماحققه الحكى فى متن الرواية داخليا وخارجيا.

أما إلحاق «ال» بـ«منتهى» فإنه يجعل البنية مفردة على مستوى السطح، ومزدوجة على مستوى العمق، لأن الطرف الحاضر «المنتهى» يستدعى طرفا غائبا «سدرة» فإذا حضر الدال (منتهى) على السطح حضر الدال (سدرة) فى العمق، وإذا حضر الدال «سدرة» على السطح حضر الدال «المنتهى» فى العمق، والتحرك بين الحضور والغياب يأتى من الملفوظ القرآنى فى قوله تعالى: «ولقد رآه نزلة أخرى عند سدرة المنتهى» «وأن إلى ربك المنتهى» (النجم: ١٣، ١٤، ٤٢) والموروث الإسلامى يشير إلى أن «سدرة المنتهى» شجرة نبق تقع على يمين العرش لايتجاوزها أحد من الملائكة أو غير الملائكة، فحضور دال «المنتهى» منفردا يستحضر هوامشه الدلالية التى تكسبه نوعا من القداسة أولا، ثم يستحضر الدال الغائب «سدرة» ثانيا، والدال الأخير يضيف مجموعة هوامش هى: التجدد والدوام والعودة للحياة، والانبعاث الذاتى، وهى هوامش تصاحب «شجرة السدر»؛ إذ إن شجرة السدر تستدعى «شجرة السَّمُرة»، وهى شجرة كانت مقدسة عند العرب، وقيل إنها مسكونة بالأرواح، وهو ماينقل «المنتهى» من إطارها الواقعى إلى إطار أسطورى يرتفع بها إلى إطار الرمز، ويفسر تحولاتها المتجددة التى لاتتوقف. وهى تحولات تصل إلى إعادة الموتى للحياة. فعبد الحكيم الذى مات منتحرا تستعيده الخرافة الشعبية إلى الحياة مرة أخرى، بل إن زمن الحكى نفسه يأتى بعد موت بعض الشخوص كتمام وعبد

القادر جدّى الشيخ طه عمدة المنتهى، لكن الحكى يستعيدهما إلى الحياة ليمارسا فاعلية حياتية كاملة ومؤثرة فى توجيه حركة الأحداث.

ويضيف الزمخشرى - فى كشّافه - ناتجا دلاليا له أهميته فى إنارة الضغوط الصادرة من «المنتهى»؛ إذ إن المنتهى عنده «منتهى الجنة»[1]، وهو مايرتفع بالمنتهى إلى عالم الغياب الذى يرفع عن أهلها مسؤولية السلوك والتصرفات العامة والخاصة، ويسمح لهم بحرية غير محدودة وربما لهذا لم يعاقب بشير على جريمته الجنسية مع روايح، بل إن روايح أيضا لم تعاقب على فعلها وإنما تم توجيه الأحداث لتقدمها عروسا طاهرة بريئة من الخطايا.

قد يتصور البعض أن مثل هذا التعامل التحليلى أو التأويلى مع العنوان، يحمل الصياغة فوق ماتحتمل، لكن الوعى بطبيعة خطاب الحداثة يؤكد أن المبدعين كانوا يتعاملون مع اللفظة بقدر كبير من الحساسية، فيحاولون النفاذ إلى أعماقها، والتغلغل فى كل أبعادها، ويزيلون عنها القشور الزائفة؛ بحيث لايستبقون منها إلا جوهرها، مع شحن هذا الجوهر بقدر كبير من موروثهم التاريخى والنفسى، سواء كانوا على وعى بذلك أو على غير وعى به.

- ٣ -

ومن طبيعة الدراسة أنها لاتقدر على التعامل مع هذا العمل الروائى كله على هذا النحو الجامع بين التحليل والتأويل، وهو من خصوصية المنهج اللغوى الذى نلتزم به فى كل مواجهة نقدية. ومن ثم سيكون تعاملنا اللغوى مع الرواية تعاملا شموليا، على معنى أن تتسلط الرؤية النقدية على المحاور الكلية، ولاتتسلط على الجزئيات إلا فى الحدود التى تخدم هذه الرؤية الشمولية.

ذلك أن تجاوز العنوان الخارجى يجعلنا فى مواجهة زخم إفرادى وتركيبى يتعالى على التداول الحياتى صياغيا، برغم أن عالم الرواية يغوص فى هذا التداول موضوعيا، وهى معادلة ضدية تطرح التداولى الحياتى فى غير التداولى الحياتى على صعيد واحد، ذلك أن الخطاب ما أن يطرح - أحيانا - لغة التداول، حتى يعمل سريعا على تخليصها من ألفتها الحياتية مقتربا بها من منطقة الأدبية، وبخاصة فى مساحات الحوار التى تحاول استحضار ملفوظ الشخوص بحقيقته الصياغية.

ومن الواضح أن الخطاب يوظف طاقاته اللغوية لاستحضار بيئته الزمانية والمكانية، وتكويناته الاجتماعية. والبيئة الزمانية - هنا - تتسع لتغطى النصف الأول من القرن العشرين. أما البيئة المكانية، فهى تتسع اتساعا شديداً لتضم مصر وفلسطين ومعهما فرنسا، ثم تنحصر فعليا فى «منتهى» القرية المصرية بكل تركيبها البشرى الاجتماعى؛ إذ منها يأتى الامتداد الزمانى والمكانى إلى خارج حدودها، لكنه يعود ويرتد إليها ليتفاعل مع واقعها المعقد تعقيدا اجتماعيا يكاد يكون انعكاسا لواقع الريف فى مصر.

وبما أن اللغة هى منتجة كل ذلك، فإنها تغوص فى «حقل القرية»، حتى إن الخطاب يضم من هذا الحقل ألفين وثلاثمائة وثمانية دوال، فإذا كانت صفحات الرواية الخالصة للطباعة مائتين وأربعا وثلاثين صفحة، فإن معدل تردد حقل القرية يبلغ عشرة دوال لكل صفحة، وهى نسبة تستحضر البيئة الريفية بكل ظواهرها الحياتية التى أنتجت الأحداث والشخوص على صعيد واحد، بل إن العناية بهذا الحقل دفعته إلى توظيف معجم لغوى هو تردد دال «القرية» ذاته مائة وثلاثا وعشرين مرة، على معنى أن الحقل إذا لم يكن كافيا فى استحضار البيئة، فإن المعجم يؤدى دوره مباشرة فى هذا الاستحضار، دون أن يدخل فى الإحصاء الدوال البديلة مثل «البلدة» «الكفر» «العزبة». إن التداخل الحتمى بين الحقل الدلالى والمعجم اللغوى كان أداة الخطاب الروائى فى إنتاج «الحبكة» بكل مكوناتها الحديثة الممتدة مع الامتداد الزمنى، وإن كان الملاحظ أن هذه الحبكة قد أعطت لنفسها حرية واسعة فى إنتاج الحدث دون الارتباط بزمنه الفعلى، أو لنقل بمعنى آخر: إنها كانت تستدعى الزمن الذى يناسب الحدث، وليس إنتاج الحدث المناسب للزمن. ومن هنا، صح استدعاء الأموات ليمارسوا فاعلية الأحياء، وصح تحريك الأحداث ذاتها للوراء وللأمام دون ارتباط بزمنها الوجودى، بل بزمن السرد؛ فحرب فلسطين تتقدم الحربين العالميتين

حدثياً، والحرب العالمية الأولى تسبق الثانية على مستوى السرد أيضا، ففى لحظة الحضور الحكائى لايجد طه عمدة المنتهى تفسيرا لاعتداء أهالى القرية على البوليس، إلا أنهم لم يعودوا يحتملون ضغط الحرب العالمية الثانية والاحتلال واختفاء أبنائهم بحجة التجنيد. هذا الواقع الحضورى سبقه واقع حضورى آخر فى مفتتح الرواية عن أحداث حرب فلسطين وعودة رشدى منها جريحا، وهكذا تأخذ الحبكة حريتها فى الإنتاج الشخصى والحدثى. معنى هذا أن الرواية تشبه التاريخ ولاتشبهه على صعيد واحد؛ تشبه التاريخ عندما تعمل على إنتاج مجموعة من الأحداث التى يجمعها رابط زمنى وسببى مطلق، ولا تشبهه عندما تتخلى عن هذه الزمنية فى ترتيب الأحداث أو استدعائها، كما لاتشبهه عندما توظف أداتين فنيتين فى الترتيب أو الاستدعاء هما: السرد والحوار.

إن هالة البدرى فى (منتهى) كانت منتجة «خيال» أو «تخييل» بالدرجة الأولى، ففى كل دفقة تعبيرية على مستوى السطح، يصحبها دفقة نمطية على مستوى العمق فحواها: «أنا أتخيل» «أنا أتخيل»، والمتلقى لايجد مفرا من مسايرتها فى ذلك مرددا فى مستوى العمق ـ أيضا ـ «أنا أصدق» «أنا أصدق»، بل إنه يتجاوز هذا التصديق المضمر إلى عملية إبداعية موازية للعمل الروائى، حيث يحاول استحضار الهوامش الغائبة التى صاحبت ملفوظ الرواية وأعطته خصوصيته، معنى هذا أن الأدبية أصبحت قدرة على الحكى المشترك بين طرفين: المبدع والمتلقى.

إن مشاركة المتلقى فى الإنتاج تأتى من توقعه بأن الكاتبة قد عاشت هذا الواقع الذى قدمه عملها الروائى ـ على نحو من الأنحاء ـ وليس من الضرورى أن تكون المعايشة حرفية لكنها معايشة وجودية، أو معايشة بالرؤية العميقة الشاملة التى تتحرك من الحاضر إلى الغائب، ومن المشاهد إلى غير المشاهد، ومن الخيالى إلى الواقعى، ومن المباشر إلى غير المباشر، وليس مطلوبا من الإبداع أن يصرح بهذا الموقف الداخلى الخالص، وبالمثل ليس مطلوبا من المتلقى أن يصرح بمثل ذلك ـ أيضا ـ لكن الطرفين يعيانه تماما ويتعاملان معه بصفة مستمرة عند الإنتاج وعند الاستهلاك.

ـ ٤ ـ

وإذا كان المألوف فى الخطاب الروائى أن تكون الشخوص أداة إنتاج الحدث، فإن (منتهى) تجاوز هذا المألوف لتجعل المكان صاحب الدور الرئيسى فى إنتاج الأحداث والشخوص معا، فهذه القرية الصغيرة فى ريف مصر أنتجت كمًّا وافرا من الشخوص الذين بلغ عددهم مائة وثلاث عشرة شخصية، منها اثنتان وسبعون شخصية من الذكور، وإحدى وأربعون شخصية من الإناث بنسبة ١٫٧ : ١، ومجموع الشخوص من أبناء هذه القرية، أو الوافدين عليها الذين تحولوا إلى عنصر فى تكوينها البشرى حتى ولو كانوا قادمين من أوربا مثل مارى زوجة عبد الحكيم. ولاينفى هذا أن منتهى قد سمحت لها بالرحيل إلى موطنها مرة أخرى، لكنها فى هذا السماح استبقت رباطا أبديا يربطها بها، لأنها رحلت ومعها عديلة ابنة عبد الحكيم محملة بالانتماء لهذه القرية التى خرجت منها خروجا داميا، وظل الحنين يشدها إلى الدوار الذى شهد طفولتها الأولى.

ويلاحظ أن غالبية الشخوص تحضر روائيا من خلال أسمائها، حتى بلغ تردد الأسماء فى الرواية ألفا ومائة وثمانية وستين اسما، وهو تردد ضاغط إعلاميا على المتلقى لإحداث نوع من الألفة بينه وبين الشخوص التى تصل إلى درجة الصداقة الحميمة معها.

لكن من بين هذه الشخوص نلحظ أن هناك شخوصا بعينها تأخذ محورية حدثية أو حكائية تعطيها صفة «البطولة»، وأن هناك شخوصا أخرى تتوارى وراء الأحداث أو فى ظلالها مما يعطيها بعدا هامشيا أو مساعدا، نظرا لتقلص وظائفها بالنسبة إلى الشخوص المحورية، أو لنقل إن الشخوص المحورية لها وظائف مركبة تجمع بين الفاعلية والمفعولية، بينما تأتى الشخوص الهامشية بسيطة تميل إلى المفعولية غالبا.

ويمكن ترتيب الشخوص المحورية حسب كثافتها الترددية على النحو التالى:

١ ـ وديدة (أم عبدالله)	١٣١ مرة
٢ ـ طه (أبو عبدالله)	١١٦ مرة
٣ـ عديلة (أم طه)	٨٧ مرة
٤ـ عبد الحكيم	٤٦ مرة
٥ـ عبد القادر (أبو طه)	٣٩ مرة
٦ـ رشدى	٢٩ مرة
٧ـ حيدر	٢٨ مرة

أما التردد التكوينى، فإنه يدور حول عائلة المصيلحى صاحبة السلطة والسيادة فى «المنتهى»:

١ـ الحاج عبد القادر	العمدة الكبير
٢ـ عديلة	زوجة الحاج عبدالقادر
٣ـ طه	ابنهما الأكبر
٤ـ رشدى	
٥ـ عبد الحكيم	أشقاء طه ـ أبناء الحاج عبدالقادر
٦ـ حيدر	
٧ـ وديدة	زوجة طه

والمؤشر الإحصائى يدفع بـ«وديدة» إلى مقدمة الشخوص، بل إن المؤشر الكيفى يؤكد هذا التقديم؛ فهى ليست زوجة طه المصيلحى، عمدة المنتهى فحسب، بل إن وظائفها الأساسية والهامشية تؤكد فاعليتها فى نمو الحدث وتطوره، برغم مايشوب هذه الفاعلية من سلبيات فى بعض الأحيان؛ إذ إن هذه السلبية التى تنتجها بنية السطح تؤول إلى إيجابية عميقة، حتى يمكن القول إنها بهدوئها وحبها لمن حولها وماحولها، تكاد توجه غالبية الحدث داخل منزل العمدة «طه»، بل تشارك ـ أيضا ـ فى توجيه الحدث خارج المنزل، حيث استحالت إلى رمز الخصوبة، وهى الخصيصة التى تحلق فى فضاء الريف المصرى على مستوى الأرض والحيوان، ثم البشر، ومن هنا دخلت دائرة «الخرافة» وأصبح «خلاصها» المتخلف من ولادتها أداة، أو وسيلة تستعين بها النساء العواقر لتحل فيهن الخصوبة بعد الجدب.

ثم تأتى شخصية العمدة «طه المصيلحى» تالية على مستوى الكم، وإن انقسم الكيف إلى قسمين، المشاركة الكيفية داخل المنزل، والمشاركة خارجه. ففى القسم الأول تظل الغلبة الكيفية لوديدة، بينما خارجه تتغلب الفاعلية الكيفية لطه تبعا للواقع النوعى فى الريف واحتكار الرجل للسلطة والفاعلية فى توجيه الحدث العام، ذلك أن طه كان مجسد السلطة الوراثية، لكنه تجسيد يتعالى على مكونات «العمدة» فى الوجه البحرى فى ريف مصر، ومايمثله هذا العمدة من قهر محدود مكانيا وزمانيا يوازى القهر المطلق على مستوى الواقع كله؛ ومن هنا دخلت شخصية طه دائرة «المخلص» الذى تعلقت به آمال قريته اجتماعيا واقتصاديا وأخلاقيا، فهو يكوّن مع زوجه وديدة ثنائية تكاملية تكاد تؤول إلى نوع من التوحد الذى يرتفع بهما إلى طبيعة تجريدية برغم تجسدهما تكوينيا وحدثيًا. الشخصية المحورية الثالثة «عديلة» زوجة العمدة الكبير «عبد القادر»، ومكونات هذه الشخصية مزدوجة تجمع بين ماحملته معها من عالم المدينة وبيئتها الحضرية بتقاليدها ذات الجذور التركية، وماجاءها من عالم الريف الذى دخلته مبكرا عند زواجها من الحاج عبد القادر قبل أن تبلغ مبلغ النساء الناضجات، وهذه الضدية التكوينية طبعت سلوكها العام بضدية تنافرية، فهى تصر على ذهاب أبنائها للتعليم فى أوربا، بينما تعيش فى عالم الخرافة الريفية عن الأحجبة والأعمال لحل مشكلاتها العائلية، كما سيطرت هذه الضدية على سلوكها داخل منزل العمدة، حيث تبدو ـ فى الظاهر ـ متسلطة على كل أفراد الأسرة، ومتحكمة فى دبة كل نملة فيه، بينما الواقع الفعلى يؤكد أن موجهة السلوك والحدث فى المنزل هى وديدة سواء كان التوجيه بالسلب أو بالإيجاب.

ثم يأتى عبد الحكيم فى المرتبة الرابعة لتستحضره الرواية من خلال بنوته للحاج عبد القادر وعديلة، وأخوته لطه عمدة المنتهى. وقد عمد الخطاب الروائى إلى تعتيم هذه الشخصية، فلم يكشف عن مكوناتها إلا على وجه الإجمال. ومن هنا، كان انتحار عبد الحكيم نوعا من الدرامية المأساوية غير المبررة، بل يمكن القول إنه انتحار مغلق على ذاته يرتفع بالشخصية إلى إطار الأبطال المأساويين فى الأساطير القديمة، وقد انسحبت هذه الأسطورية من عملية الانتحار إلى نتائجها المباشرة حيث استحال عبد الحكيم من طبيعته الوجودية المحدودة إلى كائن خرافى يعيش بعد الموت ويمارس الحضور

ليلا ليستكمل مهمته الوجودية السابقة، وربما احتفظ الخطاب لهذه الشخصية ببعض مكوناتها للأجزاء التالية، وهو ما أظن أن العمل الذى بين أيدينا يبشر به، إذ يطرح هذا الحضور الأسطورى إمكان الحضور الفعلى بعد ذلك.

ثم يأتى عبد القادر العمدة الكبير والد طه وعبد الحكيم وحيدر ورشدى، وقد تحرك الخطاب حكائيا للوراء ليستحضر الشخصية إلى منطقة الأحداث، ثم ليكشف عن جانب من سلوكها النفعى الذى يسعى إلى الجمع بين السلطة الإدارية فى «العمدية» والسلطة العلمية فى توجيه أبنائه لتحصيل العلم فى أرفع درجاته فى مصر وفى أوربا، فطه إلى الأزهر، وعبد الحكيم إلى الطب، وحيدر إلى الحقوق، ورشدى إلى الحربية، والسلطة الاقتصادية بقهر الفلاحين على سداد مالايطيقون، فعبد القادر كان مجسد السلطة القهرية التى أدت به إلى العزل من منصب العمدية. واللافت أن عبد القادر قد عزل من العمدية لظلمه بعض الفلاحين، وأن ابنه طه قد عزل عن العمدية لدفاعه عن بعض الفلاحين من ظلم الشرطة. فهذا الواقع الريفى كان يسمح لأفراده بأن يظلم بعضهم بعضا أحيانا، لكنه لم يكن يسمح إطلاقا بمواجهة السلطة البوليسية مهما بالغت فى قهرها وظلمها لأبناء الريف.

ويأتى رشدى فى المرتبة السادسة كمّيا، وأهمية حضور الشخصية فى أنه وسع دائرة المنتهى لتلتحم بفلسطين، مضيفة بذلك خطا وطنيا وقوميا على صعيد واحد. وأهمية هذا الخط الحكائى دفعت به إلى مفتتح الرواية، حيث عودة رشدى من الحرب مشحونا بالألم الجسدى والنفسى. وقد حرص الخطاب على استبقاء هذا الخط فى جسد الأحداث، حيث امتدت المنتهى إلى «الإسكندرية» التى يسكنها رشدى، ويعيش فيها حصارا نفسيا شبيها بحصاره المادى فى حرب فلسطين، فكان مثل «الهامة» التى تحلق فى سماء الوطن طلبا للثأر.

أما حيدر صاحب التردد الأخير ـ أحد أبناء عبد القادر ـ فهو يمثل خط المعرفة فى الرواية دون أن يمارس هذه المعرفة القانونية حدثياً على مستوى الحبكة وعلى مستوى المضمون، وهو مايعنى أن الشخصية مهيأة لأداء مهمة أخرى، بل إن الحدث الروائى يكاد يعمل على السخرية من هذه المعرفة القانونية عندما خدع حيدر فى زواجه الأول، حيث تم استبدال امرأة أخرى بالمرأة التى شاهدها للزواج منها، وهى خديعة منتشرة فى الريف كثيرا.

أما المهمة الأخرى التى نلحظها للشخصية، فهى أنها أتاحت تسرب خط من الرومانسية إلى الخطاب ليخفف من شحنته الاجتماعية الحادة، حيث رصد الخطاب علاقة الحب التى جمعت بين حيدر وزوجه إقبال، وفى هذا الخط تم فتح طريق فرعى للجمع بين الديانتين الإسلامية والمسيحية، وامتزاج الدماء بينهما، إذ إن إقبال تنتمى إلى فرع مسيحى يصل بين المنتهى وإيطاليا.

ـ ٥ ـ

إن تقديم الشخوص كميا وكيفيا يصاحبه تقديم جسدى بعيد عن الكم والكيف معا، لكنه متمم لهما على نحو من الأنحاء؛ إذ إن التقديم الجسدى كان مشاركا فى إنتاج الشخوص من ناحية، وموجها لها على مستوى الحكى من ناحية أخرى، على معنى أن التكوين الجسدى كان أداة روائية لها ضغطها البالغ على المتلقى فى عملية «التخيل» المزدوجة التى أشرنا إليها، وكأن الخطاب يريد أن ينقل للمتلقى كل خبرته بشخوصه على المستويات كافة، فلا تكاد تفلت شخصية من الشخوص التى عرضنا لها من تقديمها جسديا.

واللافت أن الشخصية الأولى فى الحضور الكمى «وديدة» لم تحظ بكم وافر من الوصف الجسدى، برغم أن الخطاب وجه عناية كبيرة للوصف الداخلى ومؤشراته السلوكية، بل إن اختيار المؤشر الإعلامى للشخصية «وديدة» كان مؤشرا على التكوين الداخلى لا الخارجى. وهنا، قد يطرح المتلقى على نفسه تساؤلا مضمرا عن إهمال الخطاب الروائى لاستكمال مجموع المواصفات الخارجية أو الجسدية لوديدة، فلا يجد إجابة قريبة. إلا أن هذه الشخصية دخيلة على المنتهى، فهى تحمل مواصفات بيئتها القادمة منها، وهى مواصفات تقترب إلى حد كبير من مواصفات أهل الريف عموما والمنتهى خصوصا، وبرغم القرب الوصفى فإن

وديدة دخيلة على المنتهى فلابد من وجود فارق ولو ضئيل يؤكد هذه المفارقة دون أن ينفى ذلك أن وديدة قد دخلت عالم المنتهى لتصير واحدة من مفرداته داخليا وخارجيا.

إن كل المواصفات الجسدية التى يمكن أن يحيط بها المتلقى أن وديدة امرأة رشيقة، وهى صفة غير مألوفة فى بنات الأسر فى الريف، وقد حرص الخطاب على إظهار هذه المفارقة:

وعكس نساء الدوار جميعهن كانت وديدة رشيقة فى زمن عبرت فيه الرشاقة عن الشقاء، وتفاخرت فيه نساء طبقة الريف الوسطى بالسمنة دلالة على رغد العيش وكثرة الخدم(٢).

كما أن الوصف الروائى أضاف إلى هذا التكوين الكلى لون عينيها العسليتين، وشعرها الكستنائى، وذلك من خلال العلاقة الوراثية بين وديدة وابنتها قمر:

ورثت قمر هدوء وديدة، وعينيها العسليتين وشعرها الكستنائى(٣).

وقد استعاض الخطاب عن الإغراق فى الوصف الجسدى الخارجى، بالوصف الداخلى الذى يحيل وديدة إلى تكوين معبأ بالحب والحنان الذى يشمل الواقع حولها، وقد بادلها هذا الواقع حبا بحب وحنانا بحنان، بدءا من عبد القادر وعديلة وانتهاء بمجموع أعضاء أسرة المصيلحى. ويدخل فى هذا الإطار مجموع أفراد المنتهى ممن لهم صلة بدار العمدة من قريب أو بعيد، بل إن هذا التكوين العاطفى لوديدة يمتد إلى عالم الطير:

رأى وديدة وسط الحوش وسرب البط الصغير يمشى وراءها. كانت قد فتحت له باب الحظيرة تتقدمهم الأم نحو قنها، والحمام يهفهف حول يديها يلتقط منها الحب فى إصرار غير خائف(٤).

ويبلغ تأثير وديدة أقصاه عندما تنعكس مشاعرها الداخلية على الطبيعة الخارجية، فذبول الطبيعة ذبول لها، ونضرتها نضرة لها:

تتفتح وديدة مثل كائنات الطبيعة فى مواسم بعينها، وتذبل فى مواسم أخرى، تماماً مثل شجرة السنط الوارفة بجوار عتبة الباب الكبير(٥).

وعلى عكس وديدة فقد حازت شخصية «طه» كمًا وافرا من الوصف الجسدى، لكن هذا الوصف موظف للكشف عن التكوين الداخلى للشخصية، فهو:

طويل، صلب البنيان، عريض الصدر، ذو ساعدين قويتين، وكفين نفرت عروقهما، عاشرته الشمس فى المدى الفسيح صيفا وشتاء، فاشتعل البرونز على جبهته وأنفه، له عينان سوداوان ثاقبتان، يركزهما فى بؤبؤ المتحدث إليه فيربكه دون ذنب جناه، وأنف حاد، وفم واسع تحرسه شفتان فيهما زرقة، وشعر أسود كثيف يختفى دائما تحت عمامة بيضاء(٦).

ولم يكتف الخطاب بهذا الوصف الخارجى أو الجسدى، فأتبعه بوصف داخلى يساعد فى تحديد الطبيعة التكوينية لهذه الشخصية المحورية، فهى منذ مولدها تؤثر عالم «الفلاحة»، وعازفة عن السلطة فى أشكالها كافة، وبخاصة «العمدية»، كما أنها عازفة عن اللهو والسمر مع الإخوة والأصدقاء، وعازفة عن نمط الحياة الحضرية، ومن ثم لم تسع إلى زيارة الأخوال فى القاهرة لنفورها من طبيعة الحياة التى يحيونها.

إن هذه المكونات الداخلية قد انعكست فى مسلك الشخصية العام والخاص، فقد استطاع:

بحكمته أن يحل مشاكل قريته دون اللجوء للبوليس إلا فى القليل النادر، ساعده نجاح تجارته واتساعها على امتلاك سطوة المال، ونفوذه أيضا، وحتى إنه اعتاد على استكمال المشروعات العامة فى الناحية عندما تتوقف بسبب عجز الميزانية. آمن طه المصيلحى أن العمل هو السبيل الوحيد إلى تحرير الفلاحين.. لذلك شارك الفلاحين مناصفة فى مشروعات صغيرة كثيرة بالمال وهم بالعمل، ولم يترك بيتا فى المنتهى دون أن

يشترى له جاموسة أو بقرة ينتفع بلبنها، ثم يبيعون وليدها مناصفة فى الربح معا[٧].

كان يمتلك هذا الشئ الربانى الذى ينفذ إلى قلب من يتعامل معه مباشرة، ساعد على هذا صوت هادئ ورزانة، وقدرة عالية على التحكم فى انفعالاته، وقد كان مسموع الكلمة فى الناحية كلها...[٨].

أما عديلة، فلم تأخذ حقها كاملا من الوصف الجسدى، مثلها مثل وديدة، وهو مايؤكد مالاحظناه سابقا من أن الدخلاء على المنتهى - برغم انخراطهم فيها - يعمل الخطاب على إنجاز مواصفاتهم الجسدية فى أضيق مساحة تعبيرية؛ فعديلة صاحبة الأمر والنهى فى دار العمدة لم يصفها الخطاب مباشرة، وإنما من خلال وصف إقبال الصغرى ابنة حيدر:

لها عينان زرقاوان مثل جدتها عديلة، اتخذتا شكل اللوزة المقلوبة، وانثنت رموشهما إلى أعلى فى استدارة أكملت جمال التصميم[٩].

الشخصية الرابعة عبد الحكيم - ابن المنتهى - ومن هنا أفاض الخطاب فى رصد مواصفاته الجسدية:

دقيق الجسم، أحمر الوجه، يغطى رأسه شعر أحمر كثيف ومجعد، بذلت عناية كبيرة فى تصفيفه للخلف، له عينان سوداوان، مستديرتان، وأنف مفلطح، وشفتان غليظتان، وكفان ناعمتان، مع أصابع طويلة، رفيعة، تعلن ببساطة أنها أنامل جراح[١٠].

والواضح أن الخطاب قد حرص على أن يرث عبد الحكيم بعض مواصفات والده الجسدية فى لون العينين والشعر ودقة الجسم، بينما اختص عبد القادر بصفات أخرى تهز هذه العلاقة الوراثية، أو ربما تنقلها إلى الجد الأعلى، فعبد القادر أغنى أغنياء الناحية، جميل وخيال:

برم شنبه الرفيع، وتأكد من صلابته... دقيق الجسم، نحيل، له وجه مستدير، وعينان سوداوان واسعتان لايستقر بؤبؤهما، وأنف رفيع يشبه ثمرة البلح الزغلول بلا انحناءات، يجلس تحته - مرتاحا - فم واسع ذو شفتين رفيعتين، تقطع السفلى منه نغزة واضحة تشبه طابع الحسن الرابض فوق ذقنه، وله شعر أحمر مجعد أورثه بعض أولاده وأحفاده[١١].

وإذا كنا قد لاحظنا أثر الوراثة فى مواصفات عبد الحكيم، فإن هذا الأثر يكاد يتلاشى مع رشدى، إذ إن مكوناته الجسدية التى استحضرها الخطاب تؤهله للوظيفة الروائية وهى (ضابط فى الجيش المصرى)، فله:

هيئة رياضية مفتون بتنميتها، ووجه مستدير أحمر البشرة، يحمل آثار النعمة وإرهاق السفر، ويومض بلمحات مصرية رغم القسمات المختلطة ولون عينيه الزرقاوين، وشعره الأسود، وحاجبيه الكثيفين اللذين يضفيان إحساسا بالقوة على صاحبهما[١٢].

وتعود الوراثة إلى الانتظام فى مواصفات حيدر، وهى وراثة تمتد إلى الأب والأم معا، فهو شاب يافع متدفق الحيوية والصحة:

أخذ عن أبيه ملامحه الدقيقة، وعن أمه اتساع العينين وزرقتهما، وسواد شعرها الفاحم[١٣].

إن متابعة خط المواصفات الجسدية تخلص إلى أن عناية الخطاب فى هذا الخط كانت مسلطة على المنتمين إلى المنتهى انتماء مباشرا، مع إهمال الشخوص الوافدة أو الدخيلة إهمالا جزئيا أو كليا، ومن ثم نلحظ امتداد هذا الخط الوصفى إلى «نعمة» ابنة الحاج عبد القادر (ص ١١)، وكوثر ابنة طه (٢٣)، ونازلى ابنة طه (٣٣)، ومحمود ابن طه (١٧٩)، وقمر ابنة طه (١٦٨) وأم حسبو إحدى الفلاحات (١٨٩) ومدبولى أحد الفلاحين (١٩٣) ونبورة ابنة طه (٢٢٢)، وانتماء خط الوصف الجسدى للمنتهى وإغراقه فى هذا الانتماء انتقل به من عالم البشر إلى عالم الحيوان حتى إنه يصف أحد العجول بقوله:

قلب العجل ساقيه الخلفيتين، وبرطع على الطريق، وعيناه السوداوان المستديرتان مفتوحتان على المدى، رشيق أشبه بغزال برى له شعر ناعم مازال يكشف عن لون جلده الأحمر(١٤).

والملاحظ أن خط الوصف الجسدى أو الشكل عموما، يمتد فى معظم دفقات الرواية، وإن انحاز أحيانا إلى منطقة الأنوثة، وبخاصة عندما يتناول منطقة «الثدى» التى أغرق فيها الخطاب، فلم تفلت مجموع النسوة التى تعرض لهن من رصد هذه الظاهرة الأنثوية البارزة. فإذا أرادت الجدة عديلة أن تعبر عن نضج بنات طه وتحملهن للمسؤولية، لم تجد إلا هذا المؤشر الجسدى؛ فعندما تعتذر أمهن وديدة عن تصرفهن المتمرد على جدتهن قائلة: «أطفال» ترد عليها الجدة عديلة:

صغيرتهن.. بزها فى صدرها فى حجم الرمانة، يخرق عين الشمس.. ياوديدة!!(١٥).

وعلى هذا النحو تستحضر الصياغة مواصفات ثدى وديدة (٢١٠) (٢٢٠) (٢٢٥)، ونهدى نعمة المشدودين إلى أعلى، المستفزين لمن يحادثها (١٧٧)، وأثداء نساء المنتهى على وجه العموم (٦٣) و(٢١٧).. ونهدى رخية على وجه الخصوص، فلها «نهدان ينشران حربتيهما ويتحديانه ـ أى رجل ـ من تحت جلباب رخيص مزركش» (١٨٩)، ثم يمتد هذا الرصد الجسدى إلى خارج المنتهى إلى «دمياط» المعروفة بنمو أثداء بناتها مبكرا (١٤٠)، بل العناية بهذا الخط الوصفى تصل إلى الحيوان، حيث رصد ضرع الجاموسة وحلمتها(١٦).

إن هذه العناية لاتنحصر فى الناتج الأنثوى بطاقته الإغرائية، بل تتجاوز ذلك إلى ناتج أعم،وإن كان منتميا إلى الأنوثة أيضا هو «الأمومة» التى يكون الثدى فيها هو حلقة الاتصال بين الفرع والأصل، ومن هنا كان فقد الأبناء فى الحرب يدفع بالتوتر إلى منطقة الحنان والرى الطفولى «الأثداء» (٢١٧)، بل إن الخطاب يحتفظ لوديدة بخصوبة الثديين انتظارا لأى طارئ جديد يحتاجهما حتى ولو لم يكن من صلبها، فإقبال ابنة حيدر لم تجد لها أما عند مولدها، فكان ثديا وديدة نبع الحليب الذى ارتوت منه (٢٢٥).

ـ ٦ ـ

لاشك أن المكان يلعب دورا أساسيا فى أى عمل روائى، لكنه لايزيد على غيره من العناصر الأخرى مثل الزمان والشخوص والحبكة والمحتوى. لكن المكان فى (منتهى) يجاوز هذا الدور، حيث يصبح صاحب السيادة المطلقة فى إنتاج الشخوص والأحداث، بل إنه ينتج السرد والحوار والوصف، ومن هنا جاء المؤشر الخارجى للرواية (منتهى) الذى يحاصر المتلقى فى هذه المساحة المكانية، ثم يأخذ بيده على عالمها الداخلى والخارجى، السطحى والعميق، فينشئ بينه وبين المكان علاقة حميمة تتجاوز علاقته بالشخوص والأحداث ذاتها. معنى هذا أننا إذا حاولنا أن نحتكم إلى التقاليد الكلاسيكية فى التعامل مع الخطاب الروائى التى تهتم اهتماما بالغا بالشخوص ودورهم الأساسى والثانوى، فإننا نقول إن البطولة المطلقة فى هذا العمل الروائى كانت للمكان «منتهى» الذى سبق أن حللناه فى صدر هذه الدراسة بوصفه بنية لغوية كثيفة الإنتاج، متعددة الإشارة.

إن منتهى قد استحالت ـ فى منطق الحكى ـ إلى كائن متضخم فى العمق، وإن كان محدودا فى السطح، وهذا التضخم يأخذ طبيعة تحولية بين البشرية وغير البشرية، فمن المنتهى ينتشر الخصب والحياة، وفيها يحل الحرب والموت، وإليها ينتمى الزمن بتحولاته، والمناخ بتقلباته، وكأنها عالم منغلق على ذاته.

إن التضخم جعل المنتهى مساحة للإرسال والاستقبال على صعيد واحد، من ثم احتملت ظواهر الحزن والفرح «وسهرت المنتهى ليلة من أسوأ لياليها» (٩٧)، «عشش السهاد فى أزقة المنتهى» (١٠٣) «وانطلق الغناء جماعيا ملعلعا فى سماء المنتهى» (٩٦).

إن المنتهى إذ أرسلت كل هذه المشاعر الضدية، فإنها ـ أيضا ـ كانت مستقبلة لها، فالحكى يرصد دخول الهجانة إلى المنتهى للانتقام منها: «وجاء فريق جديد دخل المنتهى مستفزا ترابها، ومعفرا فضاءها بما يثيره من صيحات وشتائم» (١٤٩)، «راوغ الأمل المنتهى عن بعد» (١٧٥).

إن أهمية المكان كمية وكيفية على صعيد واحد، فالمكان يتسع لاستيعاب مجموعة من الشخوص التى سبق أن

أشرنا إليها كميا، لكن المؤشر الكمى يخفى وراءه كثافة عددية نتيجة لأن معظم الشخوص تدخل دائرة الأبوة أو الأمومة، مما يعنى أنها تمثل أسرة كاملة بكل كثرتها العددية الريفية. وعلى مستوى الكيف، فمعظم الشخوص لها وظيفة فى الرواية تتحرك فى ثلاث مستويات: فاعلة ـ مفعولة ـ محايدة بين الفاعلية والمفعولية، لكنها على مستوياتها كافة تأخذ شرعية وجودها ووظيفتها من عالم المكان، حتى أصبحت الشخوص تعرف بالمكان لا بذواتها ولا بوظائفها، أو لنقل إن المكان يمثل خطا أساسيا فى مكونات الشخوص، فالسرد يستدعى مجموعة (العمد) الذين تولوا السلطة فى «منتهى»؛ «تمام» الجد الأكبر، ثم «عبد القادر» ثم «طه». ولا يستدعيهم السرد بوصفهم عمدا، وإنما بوصفهم عمدا للمنتهى: «حين دوى الرصاص فى مكتب الحاج عبد القادر المصيلحى عمدة المنتهى»[١٦]، ويقول طه مؤكدا هذا الانتماء المكانى بوصفه إضافة له: «أنا عمدة المنتهى يابنى أوسع»[١٧].

لكن يبدو أن المكان له طاقته الاختيارية فى تعميق العلاقة بينه وبين شخوص أو أحداث بذاتها، فإذا كانت المنتهى تحتضن شخوصها على وجه العموم، فإن لعائلة المصيلحى موضعا خاصا، وقد آثرت المنتهى أن تستقر السلطة الإدارية فيها، فإذا خرجت العمدية من عائلة المصيلحى، فإنه يعنى انفصال السلطة عن المنتهى ذاتها؛ فعندما يستحضر السرد شخصية الشيخ إبراهيم الدسوقى رشدان الذى تولى منصب العمدة فى مرحلة مؤقتة من تاريخ المنتهى، لايستحضره إلا بوصفه «العمدة» لا عمدة المنتهى: «ثم دخلوا بيت العمدة الشيخ إبراهيم دسوقى رشدان»[١٨].

بل إن الواقع المكانى إذا أراد استيعاب شخصية محورية كشخصية «وديدة» من خارج دائرته، فإنه يوجه السرد إلى تنسيق الأحداث بحيث يتم عقد علاقة قرابة أو مصاهرة بين الشخصية الطارئة وشخوص المنتهى، والربط الشخصى أداة للربط المكانى، فالسرد يستدعى زواج نعمة بنت الحاج عبد القادر ويقدمه فى إطار من الدرامية البالغة، حيث يقتل زوجها وهو بين يديها فى ليلة عرسهما، ويترتب على ذلك أن تتزوج نعمة من عمدة قرية الحور المجاورة للمنتهى، ويكون هذا الزواج أداة لزواج وديدة الابنة الكبرى لعمدة الحور من طه شقيق نعمة.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى عديلة، فالبرغم من أن نشأتها كانت خارج إطار المنتهى، فإنها لاتصبح من منتجات هذه القرية إلا لأن جدتها لأمها من منتجات المنتهى. أما نزيهة زوجة رشدى، فإن السرد لايفصح تماما عن بيئتها المكانية، وكل مايمكن استخلاصه أنها من أسرة ثرية محفوفة بالخدم والوصيفات، ومن ثم حازت مساحة ترددية ضئيلة؛ حيث تردد اسمها سبع مرات فقط، ولم تأخذ وظيفة إيجابية إلا فى كونها أداة لزواج حيدر من إقبال.

ويلاحظ أن الغرباء الوافدين على المنتهى إذا لم يدخلوا فى علاقة كاملة معها، فإنها تلفظهم، وبخاصة إذا انقطعت العلاقات التى جاءت بهم إليها؛ فمارى زوجة عبد الحكيم غادرت المنتهى بعد انتحار زوجها ولم ترجع إليها ثانية، بينما عادت ابنتها عديلة عندما كبرت وشدها الحنين إلى جذورها الأولى فى هذا الواقع المكانى.

وبالرغم من أن بعض الشخوص المحورية من منتجات هذه البيئة المكانية قد غادروها مثل عبد الحكيم وحيدر ورشدى، فإن هذه البيئة ظلت مركز جذب لكل منهم، وظلت موجهة لفاعلياتهم ووظائفهم فى الحبكة، بل إنها ظلت الرحم الذى يعودون إليه لتحصيل الهدوء النفسى والجسدى، وهو ما أكدته عديلة الجدة، إذ إنها تدرك أن حل أية مشكلة لشخصية من هذه الشخصيات إنما يكون بالعودة إلى هذا المكان، وهو مايجعل العلاقة بين المنتهى وشخوصها نوعا من التوحد، وأى خروج منها هو نوع من التمزق والمعاناة النفسية الحادة، وإن حافظ هذا التوحد على إعلاء المكان وإعطائه قدرات تكوينية جسديا ونفسيا لمفرداته من البشر وغير البشر؛ فالعلاقة بين المكان والبشر أصبحت علاقة تضايفية تجمع بينهما على مستوى الأمومة والبنوة:

> فالنساء فى المنتهى كن ييبسن قبل أن يصلن إلى سنها (أى رخية إحدى الفلاحات) هذا، وتكون الواحدة منهن قد عرفت عشر أو خمس عشرة ولادة حسب الظروف[١٩].

قوامها ممشوق مثل سائر نساء المنتهى اللاتى لم يعرفن السمنة قط، أو يذقن أوجاع الظهر(٢٠).

إن مشاركة المكان فى الحبكة والموضوع تجاوزت حدود مساحته التنفيذية؛ إذ إن المنتهى فى تقلباتها التاريخية تصبح تلخيصا للواقع الوطنى فى مصر كلها، فهى لاتفقد استقلاليتها الحديثة إلا لتشارك فى الخط الوطنى العام، وفيما عدا ذلك فإنها تكاد تنغلق على نفسها، وربما كانت جنازة عبد الحكيم أكثر تجليات المنتهى فى فاعليتها الوطنية: «بذرت المنتهى بشباب يصرخ بالثأر والاستقلال»(٢١).

وتأكيداً السلطة المكان فى إنتاج الروائية، نلحظ أن الخطاب يعمل على تحويل المنتهى من بعدها الواقعى المعاين، إلى واقع فنى، أو «فلكلورى» به تعرف الشخوص، وبه تحدد مكانتها الاجتماعية، ففى مناسبة زواج حيدر تردد الفلاحات أغنياتها قائلة:

ياخاتم ذهب ياعريسنا   ياحاكم على المنتهى(٢٢)

إن مركزية المنتهى على مستوى المكان لم تمنع الخطاب من الانتشار المكانى فى مصر وخارج مصر، وإن ظلت مجموعة الأماكن الطارئة امتدادا للمكان المركزى على نحو من الأنحاء، ففى داخل مصر تحضر أماكن: التل الكبير الإسكندرية، الحور، العزيزية، المساهنة، المغربلين، العباسية البدرشين، العياط، روضة النيل، دمياط، مسيس، سنباط، روض الفرج، القاهرة، ثم يجاوز الاستدعاء المكانى مصر إلى السعودية أحيانا، والكويت أحيانا أخرى، ثم فرنسا وإيطاليا.

أما فلسطين فحضورها فى الخطاب الروائى مرتبط بالخط الوطنى الذى تفجر من المنتهى مجسدا فى رشدى، ومن هنا ترددت أماكن: إسرائيل ـ تل أبيب ـ الدنجور ـ كفار داروم ـ بيرون إسحق ـ غزة ـ بئر سبع ـ بركة العمارة ـ دير سنيد ـ المجدل ـ نجبا ـ نيتسانيم ـ بيت جرين ـ الخليل ـ العسلوج.

إن هذه الكثافة المكانية تظل فى إطار تنمية المنتهى اجتماعيا وثقافيا ووطنيا، فمجموعة الأماكن الفلسطينية توافدت إلى الخطاب الروائى من خلال الوظيفة التى حددها الخطاب لشخصية رشدى ابن المنتهى لحما ودما الذى شارك فى هذه الحرب المقدسة التى دارت رحاها فى أرض فلسطين.

أما مجموعة الأماكن التى استدعاها الخطاب فى ريف مصر، فإنها جاءت موظفة لأمرين: الأول تنمية العلاقات الاجتماعية بين المنتهى ومايجاورها من القرى، والثانى تأكيد الخط الوطنى فى التمرد ضد السلطة الخارجية الممثلة فى الاستعمار الإنجليزى، مثل (العزيزية، والبدرشين، والعياط).

أما القاهرة والإسكندرية فكلتاهما مستدعاة من المنتهى لإضافة عناصر البهجة التى تنفرد بها المدينة، كما حدث فى زواج حيدر، أو إضافة مفردات جديدة قد تتحول إلى واحدة من مفردات المنتهى وقد تلفظها مثل: عريس «قمرء»، وقد تكون مجرد امتداد مكانى للمنتهى كالإسكندرية التى استقر بها رشدى دون أن ينفصل عن بيئته المكانية بحال من الأحوال.

أما الأماكن العربية: السعودية والكويت، فإنها تمثل مؤشرات على ظاهرة اجتماعية استفاضت بعد ذلك، هى اغتراب المصريين بحثا عن المال فى رحاب البترول، على عكس الاغتراب فى أوربا الذى كان طلبا للثقافة والمعرفة، وهذا وذاك يمثل إضافة إلى الواقع المكانى للمنتهى.

ـ ٧ ـ

إن حيازة المكان للبطولة المطلقة تنحسر شيئا ما عن المنتهى لتدخل مساحة مكانية محدودة هى «دار العمدة» ففى هذه الدار تتحرك الأحداث منتشرة هنا وهناك مكونة شبكة كاملة من العلاقات المعقدة أو البسيطة التى تجمع بين الشخوص أو تباعد بينها حسب المسار الحكائى واحتياجاته الدرامية.

إن دخول دار العمدة دائرة البطولة تبعه عناية فائقة من الخطاب ببنائها الشكلى داخليا وخارجيا منذ أن تدب فيها الحركة مع الصباح إلى لحظة السكون الليلى، حيث يمتزج السرد بالوصف لينتج دارا ريفية من الطراز الأول، لكنها ريفية من نوع خاص فيها نكهة السلطة، وعبير العراقة، وملامح الثراء، حيث تم إنشاؤها على خمسة من الفدادين، تجمع بين المبنى الرئيسى وزريبة المواشى، والسباط والشكمة، والمكونات الداخلية التى حازت غرفة طه ـ منها ـ مساحة صياغية خاصة فهى «مفرودة الكلة السماوية اللون، مفتوح شباكها البحرى، مغلق ضوءها»(٢٣).

ولاتكاد لحظة زمنية تعيشها هذه الدار تمر دون أن تنال حقها من الوصف، حتى لحظة النوم:

عكس الفانوس المعلق على باب السوباط أضواء وخطوطا افترشت أرض الحوش الذى سقفه السماء.. ربّعت وديدة رجليها أمام المطبخ... تستطلع أحجار الدار، والأبواب الكبيرة التى لم تلحظ عددها من قبل، تشاغلت تحصيها: الباب الخارجى الكبير، باب الفيلا، وباب الشكمة، الرواق يفتح على ساحة لها بابان، أحدهما للزريبة، والآخر لحوش الدار، وباب السلم، ثم باب للسلم فى كل طابق، وباب لكل مقعد يطل على السوباط، وباب للشقة الصغيرة، وباب للشقة الكبيرة فوق الشكمة، وباب للحمام... باب المطبخ، باب غرفة اللبن، باب غرفة العيش، باب ساحة الفرن، باب دياب[٢٤].

إن هذه الضخامة التكوينية كانت موازيا للتكوين الاجتماعى خارج الدار بكل مفرداته، أو لنقل إن الدار كانت موازيا موضوعيا للواقع. فبرغم أن الواقع البشرى فيها ينتمى إلى عائلة واحدة، هى عائلة المصيلحى، فإن النظام الذى يحكمها يكاد يكون نظاما طبقيا موازيا لطبقية الواقع العام فى الريف المصرى، هذه الطبقية فرضتها عديلة الوافدة من القاهرة محملة بمخزون وافر منها، فهى تدير البيت على أساس تقسيم داخلى، فالدوار الخارجى يمشى وفق نظام خاص:

أما الحرملك فهو مقسم إلى طبقات، الدور الأرضى فى ناحية والدور الأول والثانى فى ناحية أخرى.

وجدت وديدة نفسها تنتمى بمرور الوقت إلى أسفل السلم لا أعلاه، رغم جاه أبيها، وهيبة عائلتها الرفيعة وسط عائلات الناحية[٢٥].

وعلى نحو مانلاحظه من تمرد فى الواقع على تلك الفوارق الظالمة، فإن بنات طه يثرن أيضا على تلك التفرقة، وتؤيدهن وديدة فى هذه الثورة، برغم محاولات طه الضمنية فى إزالة جانب كبير من هذه التفرقة للتقريب بين فئات الدار بإمداد أسرته الصغيرة باحتياجاتها حتى يحقق لها قدراً من الحرية والاستقلالية.

واستكمالا لهذا الواقع الاجتماعى فى الدار، يرصد السرد عالم الخدم فيها، إذ من عادة الفلاحات أن تخدمن فى مثل هذه الدور الكبيرة ليمثلن الجانب الهامشى فى مجتمع الدار برغم أنهن يتحملن العبء الأكبر فى العمل.

إن الدار فى (المنتهى) تمثل السلطة الاقتصادية والإدارية على صعيد واحد، أو لنقل إنها تتوحد - على الخصوص - بالسلطة الإدارية - العمدة - والصراع الذى يدور فى المنتهى حول هذا المنصب ينعكس على تلك الدار، على معنى أن العلاقة بين الدار ومنصب العمدية علاقة جدلية، وغياب أى طرف من الطرفين غياب للطرف الآخر؛ ومن هنا كان الصراع حادا فى المنتهى حول هذا المنصب الإدارى والاجتماعى معا. صحيح أن العمدية وراثية فى عائلة المصيلحى منذ أيام تمام، ثم عبد القادر، ثم طه، لكن الصراع الخفى فى المنتهى لم يتوقف أبدا، وهو ماجعل الدار تعيش حالة من التوتر الدائمة التى قد تتحول إلى نوع من العنف حتى لاتفقد الدار مكانتها فى هذه البيئة الريفية؛ فمازال طه يتذكر نفسه «واقفا فوق سطح دار يطلق النار على منافسه.. وابتسم، ولم يخايله شعور بالذنب، أو تقلقه لحظة تردد واحدة»[٢٦]... يقول طه: «لم أجد صعوبة فى اختيار المكان الذى أطلق منه النار على سليمان عطية».[٢٧]

إن هذا التصرف العنيف من طه قد دفع خصومه إلى الاعتراف بسيادة دار المصيلحى:

وقد تناقل الناس فى القرية أن الحاج عطية الكبير قد اصطحب ابن أخيه إلى دوار طه معتذرا بنفسه عن تصرفه الأحمق... ومع هذا لم تنقطع العداوة من النفوس، وظلت تعجن أوهامها فى قلوبهم، وتحت جلدهم، لكنها لم تجد أبدا متنفسا علنياً لكى تكشف عن نفسها[٢٨].

وبرغم أن عائلة المصيلحى كانت حريصة غاية الحرص على أن تظل دارهم مقرا للعمدية، فإن الظروف قد أجبرتهم على التخلى عن هذا المنصب فى موقفين متضادين، أحدهما عندما تجاوز عبد القادر حدود المسموح به فى هذا الواقع الطبقى فتسبب فى وفاة الفلاح عبد المنعم غزال لأنه حاول أن يسترد جاموسته التى استولى عليها العمدة وفاء لبعض ديونه، فضربه الخفر ضربا أدى إلى وفاته. والآخر تم فيه عزل طه لأنه انحاز إلى جانب الفلاحين ضد سلطة البوليس الذين اعتدوا عليهم وهم يبحثون عن السلاح فى المنتهى، فالظلم والقسوة قد حرما دار المصيلحى من العمدية، والعدالة والإنصاف ـ أيضا ـ حرماها منها، وهو مايؤكد عفونة الواقع الاجتماعى على مستوى الريف المصرى عموما، وعلى مستوى المنتهى على وجه الخصوص.

ـ ٨ ـ

إن مثل هذه المتابعة التفكيكية تقدم مستخلصا أوليا، وهو أن الخطاب لايقدم عملا روائيا بالمعنى الكلاسيكى أو حتى الرومانسى، إنما يقدم «سيناريو» يضم مجموعة مواقف قد لاتبدو مترابطة على مستوى البناء السطحى نتيجة لاهتزاز خط الزمن السردى وتحركه حركة ضدية إلى الوراء أو إلى الأمام، لكن التأمل العميق فى هذا التفكيك يقود إلى مستخلص آخر يؤكد وجود وحدة خفية تجمع بين هذه اللقطات الصغيرة، وهى وحدة تكاد تعلو على مستوى الروائية ذاتها؛ إذ إن السرد والحوار والوصف يتكاتفون على ملء الفجوات الزمنية والحدثية بترسيخ فاعلية المكان، وإعطائه طاقة إنتاجية تجعله منطقة ارتكاز تتفجر فيها الأحداث، وتتوالد منها الشخوص، ثم يتحول الحدث والشخوص إلى حكائية روائية من الطراز الأول.

إن هذا المنهج التحليلى يضع بين يدى المتلقى مجموعة وفيرة من الأحداث التى تبلغ ستة وثلاثين حدثا، منها أربعة عشر حدثا تتحرك على مستوى السطح والعمق، وترتبط بالبعد المكانى ومكونات الشخوص ووظائفهم الحكائية، وهو ماأعطاها طابعا محوريا، فى إنتاج السرد أو الحوار أو الوصف، وهى:

١ـ سرقة عبد المنعم غزال لجاموسته من زريبة العمدة «عبد القادر» التى كان قد استولى عليها وفاء لدين عليه، وأهمية الحدث أنه يجسد الواقع الاجتماعى والاقتصادى فى بيئة الريف عموما، والمنتهى خصوصا، فهو واقع يجمع بين المالك فى أعلى السلم الاجتماعى، والمستأجر أو العامل فى أسفل هذا السلم، كما يجسد مفردات أدوات العمل الريفى، وفى مقدمتها «الجاموسة» التى يرتكز عليها الفلاح فى تحقيق بعض من احتياجاته المعيشية، وبسببها يعرض حياته للخطر، ومن جانب آخر يقدم الحكى صاحب العمل فى إطار من القسوة والجبروت والتحكم، وقد ترتب على محاولة عبد المنعم غزال استرداد جاموسته أن فقد حياته، ثم فقد عبد القادر منصب العمدة. فمحورية الحدث أنه قد عدل من مسار الحكى لتأخذ شخصية «طه» الأهمية المركزية، فى استعادة السلطة لأسرة المصيلحى بعد أن فقدتها لمدة عام كامل ذهبت فيه إلى عائلة «الحاج عطية». ومع انتقال السلطة من عبد القادر إلى طه يحدث تحول خطير؛ إذ يعمل طه على تحول الظلم والقهر إلى نوع من العدالة والحب والتعاون، على معنى أن حكم عبد القادر يمثل الواقع الفعلى، وحكم طه يمثل الحلم الذى أتيح له أن يتحقق، أو الذى يجب أن يتحقق فى هذا الواقع الطبقى القديم. كأن المنتهى بواقعها المكانى كانت تعمل جاهدة على تعديل الأحداث للوصول إلى الواقع الحلم على يد طه، واختيار الاسم «طه» هنا له مؤشره الرمزى، فهو من أسماء الرسول الذى جاء بمهمة أساسية هى نشر العدل بين الناس وإنصاف المظلوم من الظالم، فى مواجهة المؤشر الإعلامى «عبد القادر» بكل سيطرته وتحكمه، بعيدا عن القدرة العلوية للذات المطلقة.

٢ـ الحدث المحورى الثانى هو دخول البوليس إلى المنتهى ـ فى عهد طه ـ للبحث عن السلاح، واشتباكه مع الأهالى فى معركة غير متكافئة، وقد قدم الحكى جانبا من عدوانية البوليس فى تعامله مع أهل المنتهى، وأهمية الحدث فى أنه يضيف إلى القهر الخاص، الذى لاحظناه من عبد القادر، القهر العام الذى انتهى بسجن بعض الفلاحين بعد الاعتداء عليهم بالضرب والتعذيب، كما انتهى بإيقاف طه

عن العمدية؛ أى إيقاف الإنصاف والعدل اللذين شهدتهما المنتهى على يدى طه، وهو مايعنى من جانب آخر أن العدالة كانت حالة مؤقتة فى هذا الواقع الريفى الذى انحصر بين نار السلطة الخاصة، ونار السلطة العامة.

٣ـ الحادث الثالث: استقالة طه من منصب العمدة، بوصفه نوعًا من الاحتجاج على تجاوزات البوليس واعتدائه بالإهانة والضرب على أهل المنتهى. وإذا كانت الاستقالة قد رفضت، وهو مايعنى اعتدال الميزان، فإن هذا الاعتدال كان مؤقتا، إذ انتهى بإيقاف طه عن العمدية لمدة عام.

وأهمية الحدث فى إعلاء شخصية طه وإدخالها دائرة «المخلص» الذى يحترم ذاته كما يحترم واقعه، وتأكيد أن المخلص الحاضر لن يكون مكلفا بمهمة من السماء، وإنما سوف ينبت المخلص من داخل الواقع برغم تهرؤ هذا الواقع واختلال العدالة فيه، بل ربما كان هذا الخلل هو مبشر الخلاص والمخلص على صعيد واحد.

٤ـ انفتاح المكان «المنتهى» على الغرباء «الهجانة» الذين تسلطوا عليها وعلى أهلها تنفيذا لأوامر السلطة البوليسية، وهنا نجد مؤشرا مزدوجا يجمع بين السلطة وأدواتها، وهذه الأدوات مرغمة على تنفيذ (الأوامر) برغم عدم اقتناعها بها. ودليل عدم الاقتناع أن العلاقة تحولت بين المنتهى والهجانة من علاقة ضدية إلى علاقة فيها قدر كبير من التوافق الذى وصل إلى الألفة، وهو مايحصر مراكز القهر فى مراكز السلطة ذاتها.

٥ـ انتحار عبد الحكيم، وفعل الانتحار قد يتنافى مع المؤشر الاسمى «عبد الحكيم»؛ إذ إن موجب الحكمة ألا ينسحب الحكيم من المواجهة. لكن يبدو أن امتلاء الواقع بالعفونة قد ألغى مفهوم الحكمة ليحل محله مفهوم اليأس، أو ربما تصور عبد الحكيم أن انتحاره ـ الذى وصفته الرواية بالاستشهاد ـ قد يكون وقودا للحركة الوطنية، ومن ثم حاول السرد إلغاء هذا الانتحار فى المعتقد الشعبى الخرافى، وظل عبد الحكيم يتابع مهمته الوطنية فى مقاومة الاحتلال الإنجليزى.

٦ـ والواضح أن مهمة عبد الحكيم كانت مزدوجة تنحاز فى جانبها الخفى إلى الحركة الوطنية ضد الاستعمار، وتدخل فى جانبها الظاهر فى مهمة اجتماعية لتخليص أبناء المنتهى من أمراضهم الجسدية وبخاصة أمراض العيون التى أنهكها العلاج البدائى الذى سبق أن عالجه يحيى حقى فى (قنديل أم هاشم).

٧ـ زفاف نعيمة ـ أخت طه ـ إلى عطية سيد أحمد، ومقتل العريس فى ليلة الزفاف، وقد أثر هذا الحادث الجزئى فى مجرى الأحداث العام حيث انتقلت المصاهرة المنتظرة بين عائلة المصيلحى وأبو كحيلة، إلى مصاهرة بين المصيلحى وعمدة «الحور»، وقد أدى ذلك إلى اشتعال الصراع بين عائلتى المصيلحى وأبو كحيلة، وبخاصة بعد أن رفض زواج نعيمة من شقيق زوجها المقتول. الأمر الثانى هو فاعلية نعيمة فى زواج أخيها طه من ابنة زوجها الكبرى «وديدة»، وهو ما أدى إلى تخصيب (المنتهى) بطاقة إضافية من الحب والحنان والخصوبة، كما سبق أن أوضحنا.

٨ـ إطلاق طه الرصاص على منافسه فى منصب العمدة لحسم الموقف نهائيًا. ويلاحظ هنا أن السرد حرص على الاحتفاظ لشخصية طه بدور المخلص بكل مكوناته من الطهر والبراءة، فلم يوجه طه رصاصة إلى غريمه مباشرة ـ برغم قدرته على ذلك ـ وإنما جعل من الرصاصات علامة إنذار لا غير، وقد أدى الحادث «الشكلى» إلى إنهاء الخصومة ـ مؤقتا ـ بين الطرفين.

٩ـ زواج حيدر من بنت عمدة «مسيس»، وقد اتجه السرد فى هذا الحادث إلى استحضار موقف يتكرر كثيرا وهو أن يشاهد العريس امرأة، ويزوجوه بغيرها، وهو تنبيه مبكر إلى خطورة بعض التقاليد التى تقوم على الخداع والتدليس. وإن كان الحادث ـ من جانب آخر ـ قد أكد مقولة تنتشر كثيرا بين أهل الحضر ـ من «لؤم» أهل الريف، وهو لؤم استطاع أن يخدع رجل القانون فى أخص خصوصياته، وقد ترتب على ذلك امتداد مساحة المنتهى إلى باريس، حيث أسرع حيدر بالرحيل إليها بعد أن طلق هذه الخديعة.

١٠ـ انتقال منصب العمدة إلى بيت الفحام بعد إيقاف طه عن العمدية لمدة عام، وقد أكد هذا الحادث تعلق

أفراد المنتهى «بالمخلص» حيث ظلوا على ولائهم لطه، وظل تعاملهم معه على أساس أنه العمدة الفعلى.

١١ـ هجوم الدودة على محاصيل الفلاحين من القطن والذرة. وقد ترتب على ذلك خسائر فادحة للمنتهى، وهو مايعنى أن المنتهى لم تكن تواجه ظلما خارجيا من الشرطة فحسب، بل إنها كانت تواجه عدوانا من الطبيعة ذاتها عجزت عن مواجهته برغم كل مابذلته من مقاومة. وبالضرورة، فإن ذلك سوف ينعكس على مسلك المنتهى اقتصاديا واجتماعيا، لأن المالك لايعنيه إلا تحصيل إيجاره من الفلاح دون نظر إلى مثل هذه الكوارث الطبيعية.

١٢ـ ويتداخل مع هذا الحادث الطبيعي، انتشار الوباء فى المنتهى، دون عناية طبية كافية. فكأن العجز الاقتصادى قد انضاف إليه عجز جسدى، بالإضافة إلى العجز السابق فى مواجهة البوليس، وهو مايجعل الفلاح فى حصار دائم بين السماء والأرض.

١٣ـ وفى إطار عدوانية الطبيعة يستحضر الحكى حادث فيضان النيل فى عهد العمدة «تمام» الجد الأكبر لطه، وهنا يستحضر الحكى ـ أيضا ـ دور المنتهى النموذجى فى مقاومة هذه الظاهرة الطبيعية المدمرة.

إن الأحداث الثلاثة الأخيرة تكاد تعلى من المنتهى لأنها لاتعرف الاستسلام أمام الظلم والعدوان أيا كان مصدره، وكأنها حرم مقدس لايجب المساس به.

١٤ـ تمرد بنات طه على جدتهن، الذى كان فى حقيقته تمردا على الوضع الطبقى فى دار العمدة، ثم إشارة خفية إلى التمرد المطلوب على الوضع الطبقى فى مصر كلها.

وبالإضافة إلى مجموع هذه الأحداث الجزئية، يتجه الخطاب إلى توظيف مجموعة أخرى من الأحداث التى تتوقف مهمتها عند تأكيد فاعلية المكان فى إنتاج الرواية، برغم أنها أحداث يمكن أن نسميها أحداثا هامشية، لأنها لاتغير فى مجرى الحدث العام، أو حتى تعدل فيه، وإنما تضيف إليه فحسب، وهذه الأحداث:

١ـ تأكيد دور المخلص لطه بإعطائه طاقة جسمية ضخمة ساعدته على الانتصار على أحد الثيران الهائجة وسيطرته عليه. ومن الممكن تجاوز المستوى السطحى للحادث وكشف وظيفته العميقة، فى أنه نبوءة بانتصار المخلص على قوى الظلم مهما كان عنفها وضراوتها.

٢ـ حادث يؤكد العدوانية المتسلطة على المنتهى، وهو ظهور بعض الغرقى، ومحاولة الأهالى الخلاص من الغريق خوفا من مواجهة البوليس. والمؤشر العميق هنا أن المنتهى وأهلها أصبحوا مسؤولين عما يفعلونه عن قصد ووعى، وما يأتيهم على غير رغبة منهم، فهم فى كلا الأمرين محاسبون عما لم يرتكبوه من خطايا.

٣ـ حادث يؤكد أن المنتهى تتخلص ـ غالبا ـ من الغرباء عنها، فإذا كانت قد تخلصت من مارى زوجة عبد الحكيم برحيلها عائدة إلى وطنها، فقد تخلصت من «إقبال» زوجة حيدر، حيث ماتت وهى تضع مولودتها «إقبال» الصغيرة التى تمثل إضافة أصيلة للمنتهى.

٤ـ حادث يؤكد عالم الأسطورة والخرافة فى الريف عموما، والمنتهى على وجه الخصوص، حيث يستحضر السرد الممتزج بالوصف مولد «الشيخ سلامة» ومايحيط به من لهو وأفراح، لكن السرد يترك المولد ليستدعى تاريخ هذا الشيخ وما أحاط به من أسطورية أتاحت له هذه المكانة المقدسة فى هذا الواقع البدائى الساذج.

٥ـ حادث يكاد يكون نوعا من النبوءة عن الهجرة المصرية إلى عالم البترول، حيث رحيل كوثر ابنة طه المفاجئ من المنتهى للحاق بزوجها والسفر إلى السعودية فرارا مما يتهدده من اعتقال. صحيح أن الحادث فى ذاته يؤكد سيطرة عالم الاعتقالات على مصر، لكنه مؤشر عن تزايد التطلع إلى عالم البترول سواء أكان ذلك بالهروب من الاعتقال أم الرغبة فى جمع المال، لكن يلاحظ أن كوثر ابنة المنتهى قد عبأت «المنتهى» فى حقائبها عند فتح ذاكرتها ساعة الرحيل لاستحضار قريتها بكل أحداثها الصغيرة والكبيرة.

ثم ينضم إلى مجموع هذه الأحداث خط إضافى يغوص فى أعماق الوجود البشرى بكل رغباته ونواقصه، ونعنى بذلك خط الشبقية الذى يكشف عن اجتراء هذا

المجتمع المحافظ على حواجز المحرمات، أو لنقل إن هذه المحرمات كانت مكونا أساسيا فى هذا الواقع المغلق والمفتوح على صعيد واحد. ويبدو أن السرد يستحضر حادثا أوليا له إشارته الواضحة إلى خصوبة الرجال فى هذا الواقع المحدود، هو زواج مدبولى من هانم فى سن متقدمة وإنجابها منه، ثم يستحضر السرد امرأة من المنتهى يتجسد فيها عالم الأنوثة بكل حواشيه الجنسية هى «رخية» التى استطاعت أن تدفع مرزوق لطلاق «حلاوتهم» والزواج منها.

وإذا كان الحادثان الفرعيان السابقان قد دخلا إطار الشرعية، فإن الخطاب يستدعى معهما مجموعة من الأحداث الجزئية التى تخرج عن إطار هذه الشرعية مثل:

١ـ العلاقة المحرمة بين بشير قهوجى العمدة وروايح خادمة العمدة.

٢ـ فضيحة العلاقة الجنسية بين المرسى وحسنية فى الغيط.

٣ـ فضيحة ولادة رخية لذيل حمار، وهى فضيحة أسطورية حتى أن زوجها اتهمهما بأنها خانته مع حمار.

٤ـ فضيحة أبو المعاطى فى علاقته الجنسية مع إحدى الكلاب.

وهذا الخط الحدثى يكاد يقتصر على الظواهر الجنسية العلنية دون أن يتوغل فى العلاقات السرية، التى يبدو أنها كانت كثيفة، وكثافتها تأتى من المؤشر العلنى.

وفى إطار الهامشية تأتى مجموعة من الأحداث التى تغوص فى عالم الطفولة، ذلك أن الخطاب حريص على إنتاج المنتهى بكل مستوياتها، وبكل مراحلها الزمنية المصاحبة للشخوص، من ذلك:

١ـ محاولة عبد الحميد ابن طه السيطرة على أحد العجول وإصابته فى هذه المحاولة.

٢ـ اختفاء عبد الحميد فى قدر النحاس ونومه فيه أثناء لعبه مع إخوته وماترتب على ذلك من قلق لأهل البيت انقلب إلى نوع من المرح بعد العثور عليه.

٣ـ قيام إسماعيل ـ ابن طه ـ بزراعة الإوز ظنا منه أنها سوف تثمر كالنبات.

ثم تنتهى مجموعة الأحداث الجزئية بمجموعة من الحوادث التى تدور خارج المنتهى، لكنها تنتمى إليها على نحو من الأنحاء:

١ـ حكاية الشيخ سلامة وأسطورته التى جعلت منه وليا له مقام ومولد.

٢ـ اعتقال سعد زغلول ورفاقه وصدى ذلك فى الواقع المصرى.

٣ـ تحطيم قرية العزيزية والبدرشين والعياط نتيجة لهجوم الأهالى على بعض الجنود الإنجليز.

٤ـ حرب فلسطين.

٥ـ الحرب العالمية.

إن متابعة هذا الكم الحدثى يؤكد أننا فى مواجهة خصوبة إنتاجية تعى واقعها العام والخاص، وتعى مكوناته الداخلية والخارجية، وتعى مسلكه الظاهر والخفى، أو لنقل إن الإبداع كانت له رؤية شمولية، وكوّن من هذه الرؤية شبكة حدثية تمتد وتتوقف، تتكامل وتتصادم، تتقدم وتتراجع لكنها لم تنفصل عن واقعها المباشر أو غير المباشر.

ـ ٩ ـ

وكما أنتج المكان الشخوص والأحداث، فإنه يمارس فاعليته فى إنتاج الطقوس والتقاليد التى تحيط بالشخوص، أو توجه الأحداث، ويمكن تحديد مجموعة محاور لهذه الطقوس هى:

١ـ طقوس الزواج:

ويلاحظ هنا أن الخطاب يقدم نموذجين لمستويين اجتماعيين فى المنتهى، طقوس الزواج فى دار العمدة، وطقوسه خارج الدار. وبرغم الفارق الاجتماعى بين المستويين، فإن مكوناتهما تكاد تتوافق فى ترديد الأغانى الريفية، وارتفاع الزغاريد، وإعداد الملابس التى تتمايز من مستوى لمستوى آخر، ودعوة كل بيوت القرية للمشاركة.

حدث هذا فى زواج نعيمه ابنة الحاج عبد القادر، وإن كان قد صاحب زفافها بهرجة وبذخ يؤكدان ثراء الحاج عبد القادر وبذخه الشديد الذى أدى فى نهاية أيامه إلى بيع معظم أراضيه (٨٩)، كما حدث فى زواج حيدر من ابنه عمدة «مسيس»، وإن اتسع نطاق الطقس هنا لاستدعاء فرقة الشيخ سلامة من القاهرة، والمداحين من السيد البدوى، والغوازى من سنباط، وراقصة من روض الفرج (١٥٢)، أما قمر ابنة طه قد أضافت إلى طقوس الزواج عالم المشغولات والمطرزات.

لكن الطقس الزواجي حريص على استحضار ظاهرة تكاد تنقرض فى عالم الريف، لكن الخطاب كان حريصا عليها لأن الزواج نفسه صاحبته ملابسات اتهام روايح مع بشير القهوجي، ثم زواجها من ابن عمها لعلاج الموقف عائليا، وقد استدعى ذلك ـ بالإضافة إلى الأفراح المصاحبة:

خروج الشاش فوق عصى خشبية مرفرفا فى يد قنوع «الداية» واستلمته الأيادى خطفاً، وخرجوا من الدار يلفون البلد والحناجر تزعق صارخة:

قولو لابوها يقوم بقى يتعشى

وتعلن أن شرف البنت لم يمس [٢٩]

ويطول بنا الأمر لو رحنا نستحضر مجموع الطقوس المصاحبة من استحضار «الماشطة» وإعداد «الأحجبة» اللازمة، وترديد الأغانى الفلكلورية المميزة

٢ـ إن طقس الزواج يتلازم مع طقس الفرح عموما، وربما كان أكثر ملامحه تلك الأغانى الشعبية التى بلغت فى الرواية خمس عشرة أغنية. وطبقية الواقع الاجتماعى فى المنتهى تمتد إلى بناء مجموعة الأغنيات، حيث تحتفظ الأغنية بطبيعة البيئة التى تنتمى إليها أو تتردد فيها، ففى أفراح كوثر ابنة طه تأخذ الأغنية نوعا من الرفاهية والفخامة:

اثنين لشـيل الهـدوم

واثنين لشـيل الدست

واثنين يحـموا العـريس

واثنين يحـملوا الست

واثنين لطلق البـخـور

واثنين لطلق المسك

واثنين يقـولوا للعـريس

مـبروك عليك الست

بينما فى فرح روايح تأخذ الأغنية بناء أقل فخامة وترفا:

دوسى يا لعروسة على المقصب دوسى

داست العروسة شخشخت بحلقها

ضحك العريس وقال حلال يافلوسى

ولم تقتصر طقوس الأفراح على مناسبات الزواج ومقدماته، وإنما تمتد إلى الأعياد الدينية والمصرية، وإن لم يعرض الخطاب الروائى إلا لعيد «شم النسيم»، ومايصحبه من خروج القرية كلها فى القوارب الشراعية المزينة بالأعلام والورد، وإقبال الأطفال على قراطيس الترمس والحلبة المنبتة والملانة[٣٠].

ثم أفراح الموالد، وبخاصة مولد «الشيخ سلامة»، حيث يدق العمال الأوتاد لنشر القماش المطرز بالآيات القرآنية والأدعيات النبوية، وافتراش الباعة الحصير ببضاعتهم الرخيصة، وشراء الأطفال للفوريرات والطراطير والمزامير وطيارات الورق، وحضور المراجيح الحديدية فوق عربات الكارو، وجلوس النسوة أمام صوانى البالوظة والبسبوسة والمهلبية.

وواضح أن مثل هذه الطقوس تكاد تكون تعبيرا عن واقع فقير يبحث عن نوع من المتعة التى تناسب فقره، أو التى تخفف من وطأة المعاناة، أو التى تدخل الكبار فى غيبوبة «الذكر» طلبا للراحة الداخلية بعد أن فقدوا الراحة الخارجية.

٣ـ أما الطقس الثالث، فهو طقس ناتج عن الطقس الأول «الزواج» ومايصاحبه من الطقس الثانى «الفرح»، ونعنى بذلك طقس «عدم الإنجاب»، وقد أخذت ظاهرة عدم الإنجاب طبيعة الطقوس الموروثة، لأن هذا الواقع كان يحتاج بشدة إلى الإنجاب، لكنه احتياج متغاير، إذ إنه عند الأثرياء نوع من «العزوة» والاهتمام «بالتراث»، أما عند الواقع

المطحون فإنه يكون عونا فى العمل ومساعدة فى مواجهة الحياة، لكنه فى هذا وذاك سيطرت عليه الخرافة التى وصلت إلى حد العقيدة، وقد نالت «نعيمة» كما وفيرا من هذه الطقوس التى اهتم الخطاب بتفصيلاتها الظاهرة والخفية، لكن حتى فى هذه الطقوس تحدث مفارقة بين طقوس الأغنياء وطقوس الفقراء، أو لنقل إن طقوس الفقراء تكون معلقة بعالم الأغنياء تابعة له، فمسعدة - إحدى الفلاحات - تسعى للحمل عن طريق الحصول على بعض من جلباب الحاج عبد القادر بعد حادثة موت «عبد المنعم غزال»؛ لأن هناك عقيدة ريفية وهى أن الطفل الذى يخرج من كم رجل ظالم يمكن أن يواجه المستحيل حتى أنه يتغلب على الموت[٣١]. كما أن هناك طقسا استحدثته المنتهى حول وديدة وخصوبتها المعدية، وكل عاقر تتوسل بشئ منها لتحقق لنفسها أمل الإنجاب، أو أمل حماية الأطفال من الموت بعد الولادة.

أما طقوس الأغنياء، فقد تحملت الداية «قنوع» مهمتها بداية ونهاية بإيعاز من «عديلة». وهى طقوس تصل إلى درجة الغرابة الشديدة من مثل ماقامت به الداية من إغراق قطعة قماش بخليط من اللبن المأخوذ بالتساوى من حليب امرأة وابنتها ترضعان معا، ووضع القماشة فى نهاية مهبل نعيمة. ثم تصل إلى السذاجة الشديدة إلى مثل جمع كثير من أوراق الأشجار وغليها فى إناء ثم إجلاس نعيمة فوق فوهته. ولم تتوقف المحاولات إلا بعد أن حملت نعيمة ونالت «قنوع» الحلاوة.

٤- الطقس الرابع، طقس الطعام. وكما حرص الخطاب على تأكيد رؤيته لعالم المنتهى من خلال الواقع الاجتماعى، فإنه كان أكثر حرصا على ذلك فى هذا الطقس. فإذا كان مجتمع الدرجة الدنيا يعيش طعامه فى مستوى تحت مستوى البشر حتى إن فلاحيه كانوا يتجمعون حول الطبالى للعشاء وهم يدشون البصل[٣٢]، فإن مجتمع الطبقة العليا لايعرفون إلا «ذبح» الطيور والمواشى، والولائم الضخمة التى تكفى الضيوف أو رجال الشرطة والنيابة عند حضورهم للمنتهى فى أية مناسبة من المناسبات.

ويكاد يكون طقس إعداد (الفطير) بكل مستلزماته من أهم طقوس الطعام فى هذا المجتمع، ثم يليه طقس «شواء الذرة» فى ليالى الصيف، ومايصحب كل ذلك من تسامر وتبادل للأحاديث الجادة أو المرحة.

٥- وللزراعة طقوسها فى هذا الواقع الزراعى الذى لم يعرف من الصناعة إلا بعض الصناعات التى تتصل بهذا الواقع مثل معاصر الياسمين، ومناحل العسل، ومصانع الجبن الصغيرة وأنوال السجاد والمغازل.[٣٣] وحتى هذه البشائر الصناعية كانت مستمدة من الطبقة العليا؛ إذ إنها قامت بمساعدة طه وتوجيهاته بوصفه «المخلص» كما لاحظنا فى كل تصرفاته الخاصة والعامة.

ويحرص الخطاب على رصد طقوس الزراعة إذا كانت خاصة بالفاكهة، أو بالزراعة التقليدية، ومايتصل بهذه وتلك من جهود فى مقاومة الآفات، وهى جهود أخذت صورة جماعية فى أغلب الأحيان، وبخاصة عندما تتأزم الأمور وتتحالف الطبيعة على الأرض لإنهاكها بالآفات المدمرة التى كانت تترك المنتهى فى شظف لايسلم منه فلاح، بل ربما تجاوز الطبقة الدنيا ليلمس الطبقة العليا فى خفة وليونة.

٦- وآخر الطقوس التى عرضها الخطاب، طقس الموت الذى بلغ درجة كبيرة من القداسة، وأغرق إلى حد كبير فى الخرافة والخيال.

نلحظ هذه القداسة فى «انتحار عبد الحكيم» والحرص على زيارة قبره فى المواسم والأعياد، ومايصحب تلك الزيارة من مراسم فى الطعام والملبس وقراءة القرآن، ثم اقتران القداسة بعالم الخرافة والخيال فى ظهور عبد الحكيم بعد موته ومواصلته الكفاح ضد الاستعمار. ثم تتجلى طقوس الموت مع وفاة «إقبال» زوجة حيدر، ومايتلازم معه من رسوم الملبس، والامتناع عن مأكولات بعينها مثل الأرز باللبن والسكر، وفرك الكسكسى ،والحمصية، وتبطيط الرقاق، ولف محشى ورق العنب، وتحريم أكل البسبوسة والكنافة والجلاش ولقمة القاضى وغيرها من الأطعمة التى تشى بالبهجة والفرحة.

ويدخل فى نطاق طقس الموت ظهور الغرقى فى القرية ومحاولة الخلاص منهم هروبا من المسؤولية أولا، وتحاشيا لعدوانية رجال البوليس الذين يأتون للتحقيق، ثم يمتد طقس الغرق إلى ظهور «عفريت الغريق» ومايصاحبه من حكايات تثير الرعب والفزع ليلا[٣٤]. إن مجموع طقوس التى استحضرها الخطاب الروائى فى عالم المنتهى كانت موظفة فنيا بدرجة عالية، حيث حققت عدة نتائج على صعيد واحد. وربما كانت أهم هذه النتائج أن الطقوس ـ بطريق غير مباشر ـ قد أظهرت الواقع الطبقى فى هذا المجتمع وفوارقه الحادة حتى رأينا طقوسا للفقراء وطقوسا للأغنياء، لكنها ـ فى الوقت نفسه ـ أظهرت طابع الثقافة التى تسيطر على عالم المنتهى التى تجمع بين الفطرية والبدائية والوراثة. ومع ظهور الثقافة ظهرت مكونات كثير من الشخوص بمفاهيمها الخاصة والعامة، كما تجسدت مجموعة من العلاقات التى تجمع بينها فى السراء والضراء، سواء أكانت علاقة تكامل أم تنافر، وسواء أكانت على المستوى الفردى أم الجماعى.

وواضح أن مجموع الطقوس كان لها تدخل مباشر فى الحدث العام، وفى الأحداث الجزئية بالتعديل الجزئى أو الكلى، أو بتحويل مسار الحدث أو إلغائه، أو بتبسيطه أو تعقيده. وهى تداخلات تحتاج إلى دراسة خاصة تكشف عنها تفصيلا، وتحدد نواتجها على مستوى الحبكة أو على مستوى المضمون.

ـ ١٠ ـ

إن إنتاج الخطاب الروائى يعتمد بالدرجة الأولى على «السرد» دون أن يلغى ذلك الأدوات الأخرى كالحوار والحوار الداخلى والوصف، لكن السرد يحتاج إلى «سارد» وسوف نعرض فى المحور الأخير لهذه الدراسة لنوعية السارد ومستوياته. لكن الذى يعنينا فى هذا المحور من الدراسة أن نطرح مجموعة الظواهر الفنية المصاحبة لإنتاج الخطاب التى تتوزع بين السارد أو الراوى، ثم الشخوص وكيفية حضورها فى الحدث، ثم الحدث ذاته وكيفية مشاركته فى إنتاج الروائية، ثم الأنماط الحكائية، وبخاصة الثنائيات التكاملية أو الضدية، ثم انفتاح الخطاب على غيره من الخطابات أو التوجيهات الأدبية. إن الراوى فى (منتهى) يحضر مع أول ملفوظ فى الرواية: «توقفت العربة أمام الباب الخارجى للدوار» [٣٥] حيث يتصدر الفعل الماضى الملفوظ ليعلن بداية السرد، وبداية حضور السارد على صعيد واحد، لكن السارد مع حضوره يعلن عن هدفه المباشر وهو إنتاج الأدبية، ومن هنا ينحرف بالسرد إلى عملية إعلاء للصياغة للدخول فى منطقة التخيل:

كانت عقارب الساعة قد تجاوزت الثالثة من صباح ذلك الليل الذى يوشوش فيه القمر الأرض بنور ناعم[٣٦]

ولم يكن هدف السارد إنتاج الأدبية فحسب، بل إن إنتاج الأدبية كان هدفا ضمنيا لإعلان أحقية السارد فى التدخل الحر فى التشكيل الصياغى، وفى تكوين خطوط الأحداث ماظهر منها ومابطن، فهو السارد الذى لاتخفى عليه خافية، وهو السارد الذى يستطيع أن يتسرب إلى المناطق المحللة والمحرمة، المباحة وغير المباحة، الظاهرة والخفية، ومن ثم تمكن السارد من أن ينقل لخطابه (عملية الإجهاض) التى تمت «لروايح» بكل تفصيلاتها الدقيقة حتى كأن السارد هو الذى قام بإجراء هذه العملية بنفسه.[٣٧]

بل إن السارد يكاد يقدم من السرد الوصفى مالم تلم به الشخصية ذاتها؛ ففى محاولات قنوع إنهاء عقم نعيمة ببعض الطقوس الخرافية، تجلسها على فوهة إناء مملوء ببعض أوراق الشجر المغلية، ثم يصف السرد التغيرات التى أصابت الأعضاء الجنسية لنعيمة على نحو قد لاتدركه نعيمة نفسها.[٣٨]

إن معرفة السارد بكل الخفايا أتاح له أن يستحضر شخوصه من خلال الحدث أحيانا، ومن خلال مواصفاتهم أحيانا أخرى، وهو مايعنى الابتعاد عن التجريد أو الافتعال فى تقديم كل شخصية؛ فروايح تحضر إلى رحاب السرد خلال ارتكابها جريمة الزنى وافتضاح أمرها، ثم من خلال مشاعرها المذعورة من ناحية أخرى فالمتلقى لايواجه الشخصية فى حالتها العادية أو المألوفة وإنما فى حالات التوتر التى تشعل نوعا من الدرامية فى السرد كله:

تراجعت وديدة عائدة بكلمات غاضبة، غير مقتنعة بما ستفعله أخت زوجها، وتطلب من الله الستر. اصطدمت بعينين مذعورتين تلمعان فى الظلام. انهارت روايح على الأرض[٣٩].

وإذا كان السارد قد استطاع الوصول إلى مناطق الخفاء «الظاهرة»، فإنه أيضا امتلك قدرة الدخول إلى أعماق الشخصية، حتى يمكن القول بأن السارد قد توحد بها على نحو من الأنحاء:

عندما هدأت حركة قطار الثالثة قبل أن يدخل المحطة لم يكن طه قد أدرك بعد أن تغييرا كبيرا ينتظره على أرصفتها، ولم يكن يستطيع أن يسأل نفسه فى تلك الساعة إن كان يفضل أن تسير حياته على النمط السابق لهذه اللحظة الفاصلة، أم أن هذا التحول الذى جاء بالحديد والنار فى صالحه؟ الشئ الوحيد الذى يعرفه طه وأدركه ـ بعد أن مرت الأيام ـ أنه استطاع التعرف على نفسه بوضوح لم يكن ليتم أبدا بدون تلك الأحداث[٤٠].

واللافت أن السارد برغم دكتاتوريته فى السرد، وسيطرته على الأحداث بداية ونهاية، كان يتنازل أحيانا عن بعض حقوقه ليسمح لبعض الشخوص بالحلول محله وإنتاج السرد، حدث هذا مع طه ورشدى، بل إنه سمح بذلك لمدبولى برغم هامشيته الروائية، فطه يتوجه إليه بأن يسرد على الحاضرين قصة الفيضان الكبير الذى حدث فى عهد الحاج تمام، وهنا يأخذ مدبولى زمام السرد ويمارس الحكى ملغيا مهمة السارد الأولى تماما[٤١].

وإذا كان السارد قد استطاع أن ينتج شخوصه من خلال الأحداث فإن هذا الإنتاج الأولى كان تمهيدا للكشف عن العلاقة المعقدة أو البسيطة التى تربط بينها.

وبما أن الحدث كان الخلفية التى أنتجت الشخوص، فإن عناية السرد به كانت واسعة، على معنى أن السرد له قدرة الإلمام بالماضى، والتنبؤ بالآتى، ثم له قدرة تحويل الحدث ذاته إلى طاقة تجريدية رامزة مع الحفاظ على تجسيده الأولى، فحادثة العلاقة الجنسية المحرمة بين روايح وبشير فى دار العمدة التى تواجه المتلقى فى بداية الرواية، تتحول فى العمق إلى طاقة رامزة إلى الفساد العام فى الواقع المصرى، وبخاصة فى حرب فلسطين. فالفساد الخاص أصبح معادلا للفساد العام، ومن هنا جمع السرد بينهما فى سياق واحد، وصول رشدى عائدا من حرب فلسطين جريحا، ووقوع الجريمة فى بيت العمدة ومفاجأته بها عند استيقاظه لاستقبال رشدى.

ويلاحظ أن السارد أعطى لنفسه حرية مطلقة فى التعامل مع الأحداث، فكان يترك الحدث إذا شاء، ويعود إليه إذا شاء، كما حدث فى حكاية «الغريق» ثم يذكر من تفصيلاته ما يريد، ويهمل منها ما يريد اعتمادا على قدرة المتلقى فى إدراك الغائب أو المحذوف، ثم يكمل الحدث أحيانا، ويتركه مبتورا أحيانا أخرى، ويتحرك بالسرد إلى الوراء أحيانا وللأمام أحيانا أخرى، حيث يتم فتح ذاكرة الشخوص لاستدعاء الماضى على مستوى الحدث أو الشخصية. ومن طبيعة الأمور أن يستوعب السارد مجموع هذه الذاكرات جميعا، وأن يمتلك مفاتيح الفتح والإغلاق، دون أن يغفل ـ فى كل ذلك ـ أن ما ينتجه من سرد من منتجات المكان (المنتهى).

ويبدو أن السارد له غواية خاصة مع البناء الثنائى، على معنى تلازم المتقابلات فى كل مناطق التوتر، وبخاصة تقابلات «الموت والحياة» و «الحزن والفرح» و«القوة والضعف». فعلى مستوى ثنائية الموت والحياة يمكن رصد مجموعة من المواقف التى تلازم فيها الموت بالحياة والحياة بالموت. فعلى الرغم من قلة حكايات الموت فى المنتهى، فإن الثنائية تتجلى بحدة عند موت إقبال زوجة حيدر، وولادة «إقبال» ابنتها فى لحظة وفاة الأم، كما تتجلى الثنائية فى موت حيدر بالانتحار الفعلى، ثم إحياؤه عن طريق الخيال والخرافة، ثم ثالثا فى موت عبدالمنعم غزال الذى كان موته أملا لنساء القرية فى الخلاص من العقم، يقول السرد:

سبب هذا الحادث المفاجئ انفراجا وأملا جديدا عند نساء القرية اللاتى يموت أطفالهن بعد الولادة، فقد كن يؤمن أن الطفل الذى يخرج من كم رجل ظالم، هذا الطفل الذى يواجه المستحيل منذ لحظة ميلاده يستطيع أن يغلب الموت أيضا[٤٢].

وتظهر الثنائية على نحو غير مباشر عندما يظهر «غريق» أمام غيط أبو كحيلة ويتجمع الأهالى ليكتشفوا أنها أنثى، فى هذه اللحظة ينتقل السرد إلى دار طه ليرصد موقف حياتى بالغ الدلالة، حيث تعيش وديدة لحظة المخاض، وعندما تطلب من أمها الدخول إلى سريرها والنوم حتى يفرجها الله تقول لها حماتها عديلة: «معقول يأتى النوم؟ سبحان من يخرج روحا من روح يا بنتى»(٤٣).

كما تحافظ الثنائية على مستوى غير المباشرة عندما يلازم الخطاب بين وديدة وخصوبتها التى تتجاوز عملية الإنجاب إلى كل ما تمسه يداها، و«نعمة» شقيقة طه:

لقد احتارت أم طه مع ابنتها نعمة التى مر على زواجها سنوات دون أن تكتحل عيناها برؤية مولود لها (٤٤).

ويتعامل الخطاب مع ثنائية «الفرح والحزن» على نحو تلازمى أيضا، فروايح التى سببت لأهلها مأساة بحملها سفاحا من بشير، يتحول حزنها وحزن أهلها إلى فرحة غامرة تنتهى بإعلان براءتها عند زفافها لابن عمها فرج، ويلاحظ هنا حرص الخطاب على اختيار المؤشر الإعلامى «فرج» الذى يوافق السياق بوصفه «المخلص» المؤقت من أزمة روايح مع بشير، كما يحرص السرد على الملازمة بين السرور والحزن عندما يقول:

وعندما هلت العصارى جلس أبو شعيشع واضعا يده فى يد فرج ابن أخيه ليكتب المأذون الكتاب، رغم أن كل من حضرت الفرح قد لصقت فمها - قبل دخول الدار - فى أذن جارتها وأقسمت أنها تعرف تفاصيل الفضيحة(٤٥).

وفى قمة أفراح المنتهى بمولد الشيخ سلامة بكل مظاهره التى عرضنا لها، يحاول عبدالمنعم غزال استرداد جاموسته من زريبة العمدة عبدالقادر وانتهى الموقف بتجريسه، ثم عقابه عقابا أدى إلى موته.

وتصل الثنائية إلى ذروتها فى زفاف نعمة إلى عطية، حيث يسقط الزوج قتيلا بين يدى عروسه برصاصة طائشة، فبينما تتذكر نعمة تعليمات أمها بالمروق من تحت ساق حماتها عند دخولها من بوابة الحرملك:

اخترقت رصاصة الغناء، ومرقت وسط الجموع الفرحة لتستقر فى صدر العريس(٤٦).

وتحتفظ الثنائية بحضورها المأساوى فى زواج حيدر، ففى ذروة الأفراح والبذخ الشديد الذى أصر عليه الحاج عبدالقادر يكتشف حيدر خديعته، حيث استبدل بالعروس التى شاهدها غيرها، فبينما يتردد الغناء:

يا خاتم ذهب ياعريسنا

يا حاكم على المنتهى

فوجئ المدعوون بالعريس ينثر كرسيه من فوق العرش صارخا:

«هذه ليست عروستى.. هذه ليست عروستى»(٤٧).

ثم تتنامى الثنائية إلى ثنائية «القوة والضعف» التى سيطرت على كثير من الأحداث ووجهت السرد إلى ملاحظتها فى خفاء شديد، فى لحظة عودة رشدى من حرب فلسطين أثناء الهدنة، يستحضر السرد مواصفات الشخصية، وبخاصة هيئته الرياضية المفتون بتنميتها، لكى يزاوج بين هذه القوة الشكلية، والضعف الطارئ الذى تمثل فى إصابة يد رشدى وتجبيرها، ووهن ساقيه الجريحتين(٤٨).

وعندما يستحضر السرد معركة طه مع الثور الهائج وانتصاره عليه، وهى معركة تجلت فيها القدرات البدنية لطه، ينحرف السرد إلى استحضار نتائج المعركة وكيف أصابت العمدة بخلع فى عظمة كاحله، وعطب فى العمود الفقرى ظل يعانى منه طول حياته(٤٩).

واللافت أن هذا البناء الثنائى يظل سائدا حتى مع انتقال السرد من عالم الواقع إلى الأسطورة أو الخرافة فى حكاية الشيخ سلامة، فهذا المتصوف الذى يجوب البلاد يعلم الفلاحين أصول الدين، يذكر له أهل المنتهى أنه قبل رحيله إلى ربه بشهرين انكشف عنه الحجاب، وانفتحت السموات أمام عينيه، وأنه تمكن من إحياء طفل ميت وأنه عندما أحس بتجدد الحياة فى دمه عرف أنه ملاق ربه، وأنه سأل ربه أن

يعطيه أمارة، وكانت الأمارة ظهور براعم خضراء فى عصاته الجافة. ثم تصل الثنائية إلى ذروتها عندما أسلم الروح، إذ لما جاء الصباح:

أورقت العصا، وتجذرت، وأسفرت عن شجرة جميز عظيمة مازالت تظلل قبره(٥٠)

إن مجموع الظواهر الفنية الملازمة للسرد فى إنتاج الأدبية تسعى إلى نوع من الانفتاح على الخطابات السردية الأخرى، وهو انفتاح يتم دون وعى، لكنه مؤشر على أن كل خطاب أدبى هو ابن شرعى لميراث أدبى ممتد فى البعيد أو القريب، و(المنتهى) لم تنغلق على نفسها فى استدعاء الشخوص والأحداث، بل إنها كانت تنظر أحيانا ـ فى خفاء ـ إلى سرديات أخرى تكاد تتوافق معها فى الإطار العام للحدث، فلا يمكن أن يغيب عن المتلقى عالم (الأرض) لعبدالرحمن الشرقاوى، وبخاصة هجوم الهجانة على القرية وإنزال العقاب بأهلها، ثم تحول العلاقة بين الهجانة والفلاحين إلى نوع من الألفة؛ فكلاهما خاضع لسلطة أقوى منه توجهه رغم إرادته إلى عدوانية غير مبررة. وفى عالم (الأرض) تجرى العلاقات الشاذة بين الإنسان والحيوان بوصفها نوعاً من التنفيس عن المكبوت الجنسى، وهو ما نلاحظه فى (المنتهى).

وكما تحضر (الأرض)، تحضر (قنديل أم هاشم) فى طرح بدائية العلاج، علاج العينين على وجه الخصوص. إن حضور هذه الأعمال ـ على خفاء ـ فى خطاب هالة البدرى، يؤكد على نحو من الأنحاء أننا فى مواجهة خصوبة إنتاجية واعية بموروثها، واعية بالتجارب السابقة عليها، دون أن تفقد فى هذا الوعى شيئا من استقلاليتها فى إنتاج الحدث أولا، ثم توظيفه سياقيا ثانيا.

إن هذا الانفتاح على عالم الرواية يقودنا إلى رصد انفتاح محدود على الخطاب القرآنى، وبخاصة فى إنتاج الصيغة اللغوية التى تمتص الصيغة القرآنية. وقد تم هذا الامتصاص لحظة مراودة الأمل لأهل المنتهى فى زراعة القطن «وهم يتأملون المساحة الواسعة التى ستضئ يوما بالعهن الأبيض المنفوش»(٥١) فالخطاب الروائى يمتص الخطاب القرآنى فى قوله تعالى من سورة القارعة: «وتكون الجبال كالعهن المنفوش». (القارعة آية ٤)

وعلى نحو ما يصنع الخطاب الشعرى، يمتص الخطاب الروائى ملفوظ الشاعر «كفافس» مضيفا بذلك صوتا إضافيا يشارك فى إنتاج مأساة أهل المنتهى عند انفتاح ذاكرتهم على لحظات دامية عرفوا فيها ذل القيد وظلام السجون، ولسع السياط، والتبعثر فى الطرقات(٥٢).

ـ ١١ ـ

إن الخطاب الأدبى لا يمكن أن يقدم نفسه للمتلقى إلا من خلال اللغة، أو لنقل إن الخطاب الأدبى هو لغة أولا وآخرا. لا يمكن الكشف عن أدبيته إلا بالتعامل التحليلى مع لغته إفرادا وتركيبا.

وقد أوضحنا ـ فى صدر هذه الدراسة ـ كيف أن التعامل مع المفردات كان يميل على نحو واضح إلى حقل «الريف»، وأن دواله قد ترددت بكثافة واضحة. لكن أهمية التعامل مع هذا الحقل تتجاوز حدود مفرداته، لأنه وسع من دائرة نفوذه حتى شملت الخطاب الروائى لهالة البدرى طولا وعرضا، بل إنه يكاد يستحوذ على كثير من الدوال التى لا تنتمى إليه معجميا أو عرفيا، إذ يبدو أن تجاور الدوال قد أحدث بينها نوعا من «التماس» الدلالى حتى دخلت جموع الدوال حقل «الريف» على نحو من الأنحاء، ففى مثل قول الخطاب:

وكان عبدالمنعم قد أجر أرضا من الحاج عبدالقادر فى عزبة الخلفاوى، لكنه لم يستطع دفع إيجارها بسبب جفاف المحصول، وهجوم دودة القطن عليه ومرت أيام دون أن يدبر ـ هو وجيرانه المؤاجرين لباقى أرض العزبة ـ بديلا لهذا الإيجار(٥٣).

فى هذه الدفقة السردية تتردد دوال حقل الريف: (أجر، أرضا، عزبة، إيجار، جفاف، المحصول، دودة، القطن، المؤاجرين، أرض، العزبة)، لكن مجموعة الدوال الأخرى المشاركة فى إنتاج الدفقة تدخل فى نطاق الحقل بفعل السياق الذى يضمها؛ فـ «عبدالمنعم» ليس اسما مجردا،

وإنما هو مؤشر إعلامي ضاغط يستحضر صفتين للشخصية، صفة العبودية أولا. ثم عبدالمنعم ثانيا. وإذا كانت الصفة الأولى تعود إلى الشخصية، فإن الثانية يمكن أن تشير - في خفاء - إلى مالك الأرض الذى ينعم على فلاحيه إذا شاء، ويحرمهم إذا شاء. يتأكد هذا المؤشر بالوظيفة النحوية للدال، إذ هو يقع فاعلا للفعل «أجر» ومن ثم يدخل فى حيز حقله الريفى. وكذلك الأمر فى دال «الخلفاوى» فبرغم أنه يخرج عن دائرة حقل الريف، لكن تضايفه مع دال «عزبة» يشده - أيضا إلى الحقل السابق، وهكذا الأمر فى مجموع الدوال التى تضمها الدفقة، بل فى مجموع الدوال التى يضمها الخطاب.

وفى هذا المستوى الإفرادى يعمد الخطاب إلى تقنية صياغية لافتة، هى إيقاع الاختيار على أفعال بعينها تساعده فى إنتاج الحدث زمانيا أحياناً ومكانيا أحياناً أخرى، وقد لا يكون هذا ولا ذاك وإنما تعمل على إنتاج الحدث فى ذاته بعيدا عن الهوامش المصاحبة له.

إن الخطاب الروائى لهالة البدرى (منتهى) يضم ستة عشر فصلا، تبدأ كلها بصيغة «الفعل» ماعدا الفصلين الرابع والتاسع، وتتوالى افتتاحيات الفصول على النحو التالى:

الفصل الأول: توقفت العربة (٣).

الفصل الثانى: شق القارب (١٩)

الفصل الثالث: تحلق أطفال طه (٣٠).

الفصل الرابع: حر قائظ (٤١).

الفصل الخامس: جلس طه (٦٣).

الفصل السادس: تذكر طه (٧٦)

الفصل السابع: انشغل كل من فى الدار (٨٩).

الفصل الثامن: عشش السهاد (١٠٣).

الفصل التاسع: حين دوى صوت الرصاص (١١٨).

الفصل العاشر: تحلقت العاملات (١٣٥).

الفصل الحادى عشر: دارت النوارج (١٤٩).

الفصل الثانى عشر: صحا صبح (١٦٤).

الفصل الثالث عشر: راوغ الأمل المنتهى (١٧٥).

الفصل الرابع عشر: رحل مع وصول الفجر ليل (١٩٢).

الفصل الخامس عشر: استيقظ الدوار (٢٢٤).

الفصل السادس عشر: لم تكن وديدة (٢٣٢).

وسيطرة صيغة الماضى واضحة، حتى عندما استخدم الخطاب صيغة المضارع فى الفصل الأخير، خلص الفعل من زمنه ودفعه إلى زمن الماضى بتأثير أداة النفى «لم» مما يعنى أن السرد يعتمد بالدرجة الأولى على فتح الذاكرة الشخصية لاستحضار الماضى دون ارتباط بتركيب زمنى معين إلا منطق الاستدعاء الذى يربط بين الحوادث المتشابهة، أو المتكاملة، أو المتناقضة. وحتى عندما تعامل الخطاب مع الصيغة الاسمية احتفظ لها بمؤشرها الزمنى «فالحر القائظ» يستحضر زمن الصيف وما يرتبط به من أحداث زراعية، وكذلك الأمر فى «حين دوى الرصاص»؛ إذ إن الدال «حين» ينتج الزمنية من مردوده المعجمى، معنى هذا كله أن الخطاب ينفر من التجريد ويوغل فى التجسيد المتمثل فى تفصيلات داخلية وخارجية لها طبيعة تصادمية تؤكد العمق الدرامى للرواية.

إن صيغة الفعل كما تعمل على فتح الحدث على السياق؛ زمانا ومكانا وشخصا، فإنها قد تعمل على إيقاف الحدثية ذاتها، ففى افتتاحية الفصل الأول «توقفت العربة» تتحول الحدثية فى الفعل إلى توقف نتيجة للمردود المعجمى، لكن التوقف - من جانب آخر - كان أداة لفتح الحكى على «رشدى» العائد من حرب فلسطين، فالتوقف إذ تسلط على العربة، فإنه تسلط - ضمنا - على حرب فلسطين مما سمح لرشدى بهذه العودة المفاجئة.

أما الفصل الثانى، فإنه يفتح دائرة (الحدث المائى) «شق القارب»، وبهذا الفتح تستقبل الرواية حادثا طارئا هو «ظهور الغريق» ثم تستحضر مع الحادث طقس الريف فى مثل هذه المواقف من محاولة الهروب من المسؤولية، لأنه هروب من بطش البوليس الذى يسعى هو الآخر للهروب من هذه المسؤولية.

ثم تأتى الفصول: الثالث والخامس والسادس لتؤكد محورية شخصية طه وتأثيرها البالغ فى توجيه الأحداث الحاضرة، أو استرجاع الأحداث الماضية من وجهة نظره الخاصة. وعلى هذا النحو تتوالى الفصول متكئة على الصيغة الفعلية الفاتحة للأحداث على المستوى الزمنى مثل «صحا صبح»، أو المستوى المكانى «تحلق أطفال طه»، وقد تخلص الصيغة للحدثية المجردة «دارت النوارج» وقليلا ما تتجاوز الصيغة التجسيد إلى التجريد «عشش السهاد».وعلى مستوى التركيب، فإن الخطاب يستخدم ثلاث تقنيات فنية:

الأولى ـ وهى السائدة ـ «السرد» ويلاحظ أن البناء اللغوى للسرد يأتى متعدد المستويات.

فقد يتجه السرد نحو البناء الموجز الذى يحكى ملفوظ الشخوص، دون تحديد سياقه، أو تحديد مضمونه تحديدا كاملا، يقول السرد:

جلس طه فى الشكمة، فى نفس المكان الذى اعتاد أن يقابل فيه أهل القرية ويحل مشاكلهم.(٥٤)

إن السرد هنا يوجز كمّا هائلا من الأحداث القولية والفعلية، فلم يفصح عما تم فى مقابلة أهل القرية تفصيلا، ولم يفصح عن كيفية حل طه للمشاكل، كما لم يفصح عن طبيعة هذه المشاكل، لكنه ـ على نحو من الأنحاء ـ قدم إطارا نمطيا لهذه الشخصية، وطبيعة علاقتها بأهل المنتهى التى تقوم على قدر كبير من الفهم والألفة.

وقد يعمد السرد إلى تلخيص خطاب الشخوص دون تفصيل كاشف، وهذا البناء يتداخل مع سابقه فى أن السارد يحل محل الشخوص بعد استبعادها مؤقتا حتى لا يشغل المتلقى بملفوظها مفصلا، فعند استحضار السرد لوظيفة عبدالحكيم الإنسانية فى المنتهى، من حيث رعايته أطفالها طبيبا، يلجأ الخطاب إلى تلخيص الملفوظ الذى دار بين الحكيم وأطفال القرية:

استغرق الضحى وهو يفحص أجساد الأطفال، ويحاول أن يسمع أوجاع الفلاحين، ترددوا، راوغوه، أخبروه أنهم أصحاء لا يشكون إلا من وجع الرأس.(٥٥)

إن السرد هنا يعمد إلى تلخيص الملفوظ الحوارى الذى دار بين الحكيم والفلاحين دون أن يعرض علينا الملفوظ ذاته، والتلخيص على هذا النحو يفتح للمتلقى نافذة إنتاج هذا الملفوظ على نحو مواز للتلخيص الذى استقبله.

وفى المستوى الثالث للسرد يعمد الخطاب إلى تقديم الشخصية دون العناية بملفوظها:

كان عبدالمنعم قد أجر أرضا من الحاج عبدالقادر فى عزبة الحلفاوى، لكنه لم يستطع دفع إيجارها بسبب جفاف المحصول، وهجوم الدودة على القطن(٥٦).

إن السرد يقدم هنا شخصيتين: الحاج عبدالقادر وعبدالمنعم، كما يرصد العلاقة التى تربط بينهما، حيث استأجر الثانى أرضا من الأول، وعجزه عن سداد الإيجار، دون أن يعرض السرد لشئ من ملفوظ الشخصيتين ، أو حتى مضمون ما دار بينهما من حوار.

المستوى الرابع هو الذى يتجه فيه السرد إلى المحاكاة الجزئية لمضمون ما قالته الشخصية، مع إضافة جانب من انعكاسات السارد الإضافية:

لكن عبدالمنعم الذى شعر بالظلم أكثر من الفلاحين الذين عرفوا القصة ولم يتعارضوا معه، راح يسبهم بأمهاتهم، وفتحاتهن كلها بلا خشى ولا حياء، فلما ضاق بالفضيحة، والقسوة ، انتقل يسب العمدة وجده، وأبو خاشه(٥٧).

فالسرد يستحضر الشخصية، ويستحضر مضمون ملفوظها، ثم يستحضر ـ فى الوقت نفسه ـ الهوامش الإضافية المصاحبة «بلا خشى ولا حياء» «ضاق بالفضيحة» وهذا البناء السردى أكثر انفتاحا على الملفوظ من سابقيه، لأنه لا يكتفى بسرد المضمون القولى، بل يحاول أن يستبطن المشاعر المصاحبة للمضمون.

المستوى الخامس: هو الذى تتداخل فيه لغة السرد بلغة الشخوص، فعندما يستحضر السرد أحزان الجدة «عديلة» على ابنها عبدالحكيم، يمزج الخطاب بين ملفوظ الراوى وملفوظ الشخصية:

تفيض دموعها، وينتفخ أنفها، ووجنتاها، وهى تردد بصوت خاشع إلى الله:

– سلامتك من النار يا بنى ... يا زهر الفل... يا عود الياسمين .. يا ورد مفتح.

وتجهش ببكاء حار. مع الوقت تراجعت زياراتها إلا فى المواسم، والأعياد[٥٨].

إن السرد هنا يتجه إلى رصد الظواهر المصاحبة للملفوظ الشخصية، ثم رصد مجمل الملفوظ، «ضارعة إلى الله»، ثم يتحرك السرد إلى استعادة سيطرته مرة أخرى: مع الوقت تراجعت إلخ.

المستوى السادس: يلجأ فيه السرد إلى تحديد ملفوظ الشخصية عن طريق الفعل قالت، أو أجابت، وهو ما يعنى الفصل بين السرد وملفوظ الشخصية:

خرجت أم طه من عند ضيوفها، وجمعت الخدم، وقالت لهم:

– كلمة واحدة عما حدث، لا تدخلن الدوار مرة أخرى، لا عمل لكن عندى.

أجابت النساء والبنات وهن يرتجفن ويضحكن فى أعماقهن:

على رقبتنا يا ستى[٥٩]!!

إن التقنية الأولى وهى السرد تمثل الأداة المركزية فى إنتاج الروائية، لكن الملاحظ أن السرد لا يخلص لنفسه، بل يستدعى التقنية الثانية وهى «الحوار»، لكن الحوار بدوره لا يحضر مستقلا بنفسه، بل يستدعى التقنية الثالثة «الوصف»، حيث يمتزجان للمشاركة فى إنتاج الحكى كليا وجزئيا. إن امتزاج الحوار بالوصف يعنى – بالضرورة – امتزاج الزمنية والمكانية على صعيد واحد، ذلك أن السرد مع الحوار يدخلان دائرة الزمنية، بينما الوصف يوغل فى دائرة المكانية، فالسرد يعمل على استحضار الملاحظات حول الأشياء والشخوص مع تحديد ملامح كل منهما على وجه الإجمال، بينما الوصف يعمل على إنتاج الملامح محددة ومفصلة، ويكون نجاحه عندما يمسك المتلقى بالشخصية من كل جوانبها الخارجية والداخلية، وعندما يتمكن من الإحاطة بها خلال فضائها الروائى.

والواقع أن الحوار لم يستقل بوظيفته الإنتاجية فى (منتهى) وإنما كان يستدعى الوصف ليشاركه الإنتاجية، نلاحظ ذلك – مثلا – فى ذلك الحوار الذى دار بين ضيوف الحاج عبدالقادر وطه، متندرين بما حدث لعبدالمنعم غزال من عقاب على محاولته أخذ جاموسته من زريبة العمدة، حيث يدخل طه قائلا:

«السلام عليكم.

– عليكم السلام ورحمة الله وبركاته.

قال واحد: أكمل.. أكمل ياعبدالقادر أكمل الله يرضى عليك. اسمع يا أبا عبدالله. أين كنت وقت الجرسة؟ هل شاهدتها؟

امتقع وجه طه، وبانت فى شفتيه زرقة تفضح مشاعره الداخلية، ولم ينتظر خيرا من وراء الحوار، ورد فى اقتضاب:

– كنت خارج البلدة.. ماذا حدث؟

جاء صوت لم يتبين صاحبه:

– والله فاتتك متعة عظيمة. اقعد.. البيت بيتك يا رجل.

تفضل الطعام»[٦٠].

إن المتابعة الأولية لرواية (منتهى) تقدم السارد أو الراوى بوصفه صاحب السلطة المطلقة فى إنتاج الحكى بداية ونهاية، وأن الخروج على هذا البناء الروائى كان استثناء مايلبث الحكى أن يستعيد سيطرته بعده مباشرة.

لكن يلاحظ أن الراوى أو لنقل مباشرة (الراوية) لم تلتزم ببناء جامد فى سرد الأحداث واستحضار الشخوص؛ إذ

إنها - أحيانا - كانت تقف خلف الخطاب لتشاهد كل العناصر المكونة للحدث، أو كل المكونات المتلبسة بالشخوص. والخلفية هنا لا تعنى خروج الراوية من الخطاب، وإنما تعنى دخولها فى الخطاب لكنها تختار موقعا يسمح لها بنوع من الرؤية الكلية، أو لنقل يسمح لها برؤية النقيضين الدراميين فى آن؛ إذ إن المألوف فى الرؤية أن تكون وحيدة البعد، على معنى أنها تستهدف إدراك أحد طرفى العملة، ثم تعدل موقعها لإدراك الطرف الآخر، لكن الوقوف الخلفى أتاح لها رؤية الوجهين معا، ومن ثم أمكنها كشف التصادم الدرامى الذى يربط بينهما ويفصلهما فى آن، ومن هنا كان السرد على دراية بالظواهر والخفايا، بل على دراية بما تجهله الشخوص ذاتها. فعندما انتشر الوباء فى المنتهى، وانتابت وديدة نوبة قشعريرة، قدم السرد رؤية للموقف من موقعه الخلفى الذى استطاع منه أن يلم بما غاب عن وديدة فى هذه اللحظة:

انتابت وديدة قشعريرة وهستيريا فلم تشعر أنهم نقلوها إلى فراش حماتها فى الطابق الأرضى، وأن الطبيب زارها، وأعطاها حبوبا، وأمر بالراحة التامة[٦١].

بل إن وقوف الساردة فى هذه المنطقة أتاح لها أن تتوغل فى أعماق الشخوص وكشف تفاعلاتها الداخلية التى لا يمكن للشخصية أن تسمح بالاطلاع عليها أو إخراجها إلى السطح المعاين، فأبو المعاطى - أحد الفلاحين - تسيطر عليه رغبة جنسية دائمة وعارمة، تتحكم فى مسلكه وتصرفاته، وهذه الرغبة من المكبوتات التى تحتفظ بها الشخصية فى عالم الخفاء، لكن السرد يخترق حاجز الأسرار والمكبوتات ليكشف هذه المنطقة المحرمة:

بدأت الحكاية ذات ليلة لم يظهر فيها قمر، وبعد أن أغلقت الدور، وسكنت الشوارع، إذ هاجت نفس أبو المعاطى مستور إلى أنثى»[٦٢].

ويلاحظ هنا حركة الخطاب الضدية فى اختيار بعض الأسماء «فأبو المعاطى مستور» ليس مستورا فى عالم القرية، بل هو مفضوح بمسلكه الذى قاده إلى علاقة جنسية مع كلبة علم بها أهل المنتهى وأصبح يسمى منذ هذه اللحظة «أبو كلبة».

وبرغم أن غالبية السرد احتفظ للسارد بهذا الموقع المميز، فإن هناك حالات قليلة ابتعد فيها السارد عن هذه الخلفية، ومن ثم دخل منطقة «الحياد» التى لا يعرف فيها السرد أكثر مما تعرفه الشخوص المشاركة فى الحدث؛ فعندما يستعيد السرد حكاية الغريقة التى تم العثور عليها، يستعيدها فى حياد مطلق:

قفز الفلاحون الخارجون من صلاة الظهر إلى النهر، احتضنوه برفق، شهقت السماء بالغيم الراكد، أمطرت حبا أحاط بهم، مددوه على الجسر، كشف المستور عن فتاة صغيرة غضة، زين رقبتها حبل معقود تدلى فوق جلبابها المورد، وبزغ من تحته جنين همد وهو يدافع عن الحياة[٦٣].

إن حياد السرد يتجلى فى عدم معرفته بهوية الغريق قبل الكشف عنه، حتى إنه وصف بأنه «غريق» مذكر، ثم تنامى السرد تذكيرا لاتأنيثا «احتضنوه برفق» «مددوه على الجسر» ثم بعد اكتشاف حقيقة الغريق اعتدل السرد ليتعامل مع أنثى لا ذكر.

وقد ينزل السرد عن منطقة الحياد عندما يضع نفسه خارج دائرة الخطاب الأدبى، وهنا تكون معرفة السرد أقل من معرفة الشخوص، فهو يعرف أفعالها ومسلكها العام، لكنه لا يتمكن من بلوغ منطقة الوعى عندها.

فإذا استعدنا هنا شخصية «بشير» وعلاقته الجنسية بـ «روايح» نلحظ أن هامشية الحادث فى ذاته كانت وراء رصد الشخصية فى فعلها المحرم دون الكشف عن المكونات الداخلية للشخصية، التى دفعتها إلى اختراق حاجز القيم والتقاليد، فهل كانت تربطه بروايح علاقة حب حقيقية، أم أنها علاقة جنسية عابرة؟ إن هروب بشير كان هروبا نهائيا من دائرة المنتهى، فلم تظهر له أية مؤشرات مباشرة أو غير مباشرة فى المنتهى. ولاشك أن هناك مبررات منطقية وراء اختفائه النهائى، خوفا من أهل روايح، بل خوفا من أهل المنتهى

جميعا، لكن هذه المبررات ليست كافية فى الكشف عن طبيعة الشخصية، لأن السرد لم يستطع الوصول إلى أعماقها. وربما كان هناك هدف خفى وراء تغييب هذه الشخصية نهائيا من المنتهى، حيث يكون لها دور مرسوم فى الجزء الثانى الذى تنبئ عنه الأحداث المبتورة.

ـ ١٢ ـ

قلنا إن الخطاب الأدبى لغة أولاً وآخراً، وكل ما يتضمنه الخطاب من أحداث أو شخوص فإنها لا تصل إلى المتلقى إلا خلال اللغة، لكن اللغة فى ذاتها تتحمل مجموعة من الوظائف التى تهيئ لها إنتاج أدبيتها.

وأول الوظائف التى نعرض لها، الوظيفة الإشارية، وهى التى تحاصر اللغة فى نطاق فاعليتها الداخلية ثم تنقل هذه الفاعلية إلى السياق لتشكل الأحداث، أو إلى الشخوص لتستحضر مكوناتهم أولا ثم مسلكهم الخاص والعام ثانيا، أو لنقل إن اللغة الإشارية تتحول فى الخطاب إلى طاقة تجسيدية للأحداث والشخوص داخل السياق، على أن يلاحظ فى هذا المستوى محافظة اللغة على مردودها المعجمى ليكون الناتج الدلالى مساويا للملفوظ.

فى هذا المستوى يستحضر الخطاب الروائى العلاقة بين الحاج عبدالقادر ـ وديدة ـ زوجة طه ـ:

حظيت وديدة منذ دخولها الدوار برعاية الحاج عبدالقادر الذى رأى فيها امرأة ولودا تحقق له العزوة التى يبتغيها، فطلب منها ألا تكف أبدا عن الإنجاب وأمدها بكل أسباب الراحة.(٦٤)

إن اللغة فى هذه الدفقة أدت مهمتها الإشارية باستحضار السياق الريفى أولا، وهو سياق يتضمن الرغبة الحميمة فى كثرة الأولاد، لكن الكثرة هنا مطلوبة للعزوة أى أنها كثرة مرتبطة ببعدها الاجتماعى، لأنها قد تطلب للمساعدة فى العمل وطلب الرزق ـ وهو بعد اجتماعى آخر مفارق للبعد الأول فى الهدف وإن اتفقا فى الوسيلة.

وقد اتجه السرد إلى تلخيص الحوار وحصر التبادل اللغوى بين شخصيتين: عبدالقادر ووديدة، ثم ألغى السرد الطرف الثانى لينفرد عبدالقادر بصوته داخل السياق، وهو مؤشر اجتماعى آخر على طبيعة العلاقة النوعية بين الذكر والأنثى فى هذا الواقع الريفى، فالذكر يمثل الطرف الموجب (بالأمر) والأنثى تمثل الطرف السالب «بالاستجابة» دون مناقشة، وكأن استجابتها مسألة بدهية لا تحتاج إلى ملفوظ يجسدها، فالملفوظ السردى فى الدفقة يتوافق تماما مع المستهدف الإنتاجى منها مما يؤكد الطابع الإشارى المسيطر عليها.

الوظيفة اللغوية الثانية التى استعان بها الخطاب ، هى الوظيفة الانفعالية، وأهميتها دفع اللغة من نطاقها الداخلى إلى منطقة المتكلم ، لتترك له مساحة يعبر فيها عن نفسه مباشرة، ثم مساحة فضائية لاستيعاب دفقته الانفعالية، حيث تخرج من العمق إلى سطح الصياغة، وواضح أن الوظيفة تكاد تستوعب الوظيفة السابقة لكنها تجاوزها بهذه الشحنة الانفعالية المصاحبة.

فعندما يستحضر السرد حادث اكتشاف العلاقة الجنسية بين بشير ورايح، عندما استيقظ طه من نومه لاستقبال رشدى العائد من حرب فلسطين، وفوجئ ببشير عاريا فانطلق ملفوظه مشحونا بكم هائل من الغضب والثورة:

قف يا كلب.. إلى أين ستصعد؟ لو وصلت إلى السماء سأطولك.. فى بيتى يا ابن الفاجرة؟! فى دارى؟ والله لن يخلصك من يدى عزرائيل.(٦٥)

إن الملفوظ فى الدقيقة يأتى مشحونا بكم هائل من الانفعالات الطارئة التى أفرزها هذا الموقف المفاجئ من ارتكاب جريمة الزنى فى دار طه. ومن هنا، توالت التراكيب فى شكل ضفيرة تبدأ بالأمر التهديدى: «قف يا كلب»، ثم تتغير الضفيرة إلى الاستفهام التعجيزى: «إلى أين ستصعد؟»، ثم تعود الضفيرة إلى الإخبار المؤكد لمضمون التركيبين السابقين «لو وصلت إلى السماء سأطولك»، ثم تستعيد الصياغة البنية الاستفهامية المضمرة: «فى بيتى يا ابن الفاجرة» «فى دارى» ثم يعتدل النسق إلى الإخبار مرة أخرى، لكنه فى الاستعادة يأتى حاسما للموقف كله: «والله لن يخلصك من يدى عزرائيل». والحسم هنا يأتى من أن

إنزال العقاب ببشير واقع لا محالة حتى بعد الموت. موت من؟ لم تفصح الصياغة. هل موت طه لن يمنعه من إنزال العقاب ببشير، أم أن موت بشير لم يمنع طه من إنزال العقاب به، وهى صيغة تصل بالانفعالية إلى ذروتها لأنها تدخلها دائرة الاحتمالات التى تستدعى من المتلقى نوعا من المشاركة فى استخلاص الناتج الدلالى.

وإذا كانت الوظيفة الإشارية قد ربطت اللغة بالسياق الداخلى، والانفعالية قد ردت اللغة إلى المتكلم داخليا وخارجيا، فإن الوظيفة الثالثة «الطلبية» تتجه مباشرة إلى المتلقى سامعا أو قارئا، موجهة إليه طاقة ضاغطة قد توافق توقعه أولا توافقه، لكنها فى هذا وذاك خالصة له.

يستحضر السرد انتحار عبد الحكيم بن عبدالقادر حين دوى صوت الرصاص وأسرع الرجال إلى مصدره:

هب الرجال ناحية غرفة المكتب، وتسمروا أمام عتبة الباب لا يستطيعون عبورها، ثم اندفعوا ناحية عبدالحكيم الغارق فى دم انتحاره. دقيق الجسم، أحمر الوجه، يغطى رأسه شعر أحمر كثيف ومجعد، بذلت عناية كبيرة فى تصفيفه للخلف، له عينان سوداوان، مستديرتان، وأنف مفلطح، وشفتان غليظتان، وكفان ناعمتان، مع أصابع طويلة، رفيعة، تعلن ببساطة أنها أنامل جراح[٦٦].

إن السرد يستحضر حادث الانتحار فى تلخيص شديد ليجاوزه محيطا المتلقى بمكونات الشخصية المنتحرة تفصيلا، وهى تفصيلات تكاد تلغى عملية الانتحار لأنها تقدم شخصية مليئة بالحياة والحيوية جسديا، ومن هنا يزداد تجاوب المتلقى مع الشخصية وفجيعته فى موتها الفجائى. لكن يلاحظ أن مجموع المواصفات التى قدمها السرد عن عبدالحكيم تكاد توافق توقع المتلقى الذى يعرف مسبقا كثيرا عن هذه الشخصية وبيئتها ووظيفتها فعندما يتدخل الوصف السارد قائلا: «كفاه ناعمتان، مع أصابع طويلة رفيعة» فإن ذلك يوافق توقع المتلقى الذى يعرف مهنة عبدالحكيم، وهو أنه طبيب، وإذا قال السرد الواصف إن عبدالحكيم «دقيق الجسم» يغطى رأسه شعر أحمر كثيف ومجعد» «له عينان سوداوان» فإن المتلقى يكاد يتوقع مجموعة هذه المواصفات، لأنه على علم بمكونات الحاج عبدالقادر والد عبدالحكيم الجسدية التى تتطابق مع هذه المكونات.[٦٧].

ثم تأتى الوظيفة الرابعة وهى «الشارحة» وغالبا ما تتحقق فى إقامة اتصال بين شخصيتين سواء أكان اتصال محدودا أم موسعا، ، وسواء أكان الاتصال على مستوى السطح أم العمق، وسواء أكان الاتصال قائما على التكامل أم التنافر، فعندما وجد طه أن هناك تهديدا للعمدية من أسرة أبو كحيلة، تصرف تصرفا فرديا يقوم على حضور علاقة تنافر تجمعه مع أسرة أبو كحيلة، يقول السرد:

فوجئ أبو كحيلة بالعمدة واقفا على باب داره، وقبل أن يفهم سر الزيارة، صعد طه الدرجات إلى السطح ، وقف بهدوء فوق القش، وأطلق النار على إناء ثريد خزفى انفجر إلى شظايا جرحت الجالسين حوله، وأصابت يد سليمان التى تصادف أن كانت ممدودة إليه. باغتهم الانفجار، صرخوا، رفعوا جميعاً رؤوسهم إلى مصدر الطلقة القادمة من السماء، رأوا طه ينفخ فوهة البارودة، ويحييهم بهزة من رأسه، ثم يدير ظهره وينصرف، نزل الدرجات فى رباطة جأش صعقت أبو كحيلة الذى صعد وراءه[٦٨].

إن اللغة هنا تعمد إلى رصد موقف تفصيلى يستهدف حسم هذه العلاقة التنافرية بين طه وأبو كحيلة، حيث استحضار تصرف طه من ناحية، ورد الفعل من أبو كحيلة من ناحية أخرى، وهو ما انتهى بحسم العلاقة لصالح طه. فإذا كان «الاتصال» بين الشخصيتين محدودا فى المساحة الصياغية، فإنه لم يكن محدودا على مستوى التأثير فى مجرى الحدث العام، حيث استقر الأمر لطه، ولم يجرؤ أبو كحيلة - ومن معه - على التعرض لمواشى طه، أو المطالبة بالعمدية.

وإذا كانت الوظائف السابقة قد احتفظت بقدر من مهمة اللغة التوصيلية، فإن الوظيفة الأخيرة تكاد تتخلص من عملية الاتصال تخلصا كاملا، أو لنقل إن اللغة تعمل على

التعالى على اللغوية لتجعل من الصياغة هدفا فى ذاته، ونعنى بذلك دخول اللغة منطقة الشعرية.

والحق أن خطاب هالة البدرى قد أوغل فى استخدام هذه الوظيفة بحيث لا يفلت فصل من فصول الرواية دون أن يقدم دفقة تعبيرية خالصة للشعرية.، ومن ثم فسوف نكتفى بتقديم واحدة منها بوصفها مؤشراً لها جميعا.

إن من أكثر اللوحات الشعرية أدبية فى الخطاب، لوحة لقاء طه مع زوجه وديدة فى سريرهما، حيث استطاعت الصياغة أن ترتفع بهذا اللقاء الجسدى إلى أفق من الحلم الذى يقترب من الأسطورية:

وأصابع طه تنبه وردات إحساسها، وتكشف عن سنابل الرغبة الكامنة فى خلاياها ما انفرطت بعد، مرحت كفه، وأشعلت شرارات اليقين فى الأعضاء النائمة فتوهجت، ضاع من ذهنها إدراكها أنها مقسمة إلى رأس وجزع وساقين ويدين، وأنه آخر، امتزجا ••• خلخل هديره الصمت، وفتت آخر سدودها وتمنعاتها، ماءت بصوت متقطع تجمع فى بلورات كرستال تنتظر نفخة النار كى تهطل، دخلت العاصفة مرماه، اجتاحته، صارع اللجة المرتعشة بضربات غريق يجاهد للخروج الممتع من اليم والغرق فى لذته إلى الأبد، أسكرته رائحة انفجارها المختلطة بعبق إرضاع طفلها وامتصاصها اللآلئ الخصبة، حتى وصل إلى شاطئ مرساه متطهرا، مستعدا لصلاة شكر لكل ما وهبه الله إياه فى اللحظة المترعة بنفاثات لهب تومض، وتنطفئ ... إلخ(٦٩).

إن الدفقة تكاد تهمل المعنى تماما لتخلص إلى إنتاج تراكيب مشبعة بطاقة إيحائية تعلو باللقاء الجسدى إلى آفاق الروح فى غيبوبة شبيهة بغيبوبة العرفانيين فى سعيهم للاتصال بالمطلق عن طريق الإغراق الجسدى. إن كثافة اللغة تكاد تصد النظر أو العقل عن اختراقها لينشغل بمكوناتها التى تزدحم بكم وافر من الانحرافات والعدول الذى يفرغ الدوال من معجميتها ويملؤها بمجموعة من الدلالات الطارئة التى تشكل عالما حلميا قريبا من الأسطورية.

وبرغم مالاحظناه من تعدد الوظائف اللغوية التى استعان بها السرد، نقول إن هذا السرد قد أعطى لنفسه حرية مطلقة فى إدارة الأحداث والتعامل مع الشخوص، فلم يحتفظ للتسلسل الزمنى بنسقه الوجودى، ولم يجعل المنطقية التتابعية صاحبة تأثير إنتاجى إلا بقدر محدود، دون أن يخل شئ من ذلك بالبناء الروائى، لأننا أمام منطق تراجيدى إغريقى ينبنى فنيته على استرجاع الماضى عن طريق فتح ذاكرة السرد أحيانا، أو ذاكرة الشخوص أحيانا أخرى، وبخاصة ذاكرة «طه» التى تكاد تختزن تاريخ المنتهى منذ زمن جده «تمام» ثم أبيه «عبدالقادر» ثم زمنه هو بكل تفاعلاته وتقلباته داخل بيته أو خارجه، ومن هنا كثر الملفوظ السردى المعبر عن هذا الانفتاح:

جلس طه فى الشكمة، فى نفس المكان الذى اعتاد أن يقابل فيه أهل القرية ويحل مشاكلهم، تأمل كل ما مر به هو وعائلته وقريته(٧٠)

تذكر طه اليوم الذى قرر أن يغير مجرى حياته ويصبح تاجرا للحبوب(٧١)

تذكر طه هذه الأحداث وهو جالس فى مكانه المفضل فى الجهة البحرية التى توازى النهر.(٧٢)

ولم يكن طه صاحب الحق منفردا فى فتح الذاكرة، بل شاركه فى ذلك أخوه عبدالحكيم(١٢١) (١٢٦)، وعديلة (١٤٢)، وعبدالقادر (١٨٧)، وستيتة - إحدى الفلاحات (١٧٢)، والحاج مدبولى (١٩٣). ويلاحظ أن وديدة لم تنفتح ذاكرتها إلا على حاضرها فقط، وربما جاوزت هذه المساحة قليلا لتنفتح على بعض أحلامها (٢٤) ذلك أن انفتاح الذاكرة كان مقصورا على منتجات المنتهى من الشخوص فقط.

إن تعدد مستويات السرد، وتعدد تقنياته هو الذى أخرج منتهى من سياق «الحدوتة» إلى سياق «الروائية» التى تتكئ على «التداعى» أكثر من اتكائها على الترابط أو التسلسل، ومن هنا كان المتلقى فى حركة دائبة إلى الأمام وإلى الخلف إلى السطح وإلى العمق ليتمكن من ملاحقة الأحداث والإمساك بالخيط الذى يربط بينها بعد أن ألم بالرابط المكانى بداية من العنوان، فإذا استقبل المتلقى حكاية رشدى العائد من حرب فلسطين فى الصفحات الأولى من الرواية، فإن

عليه أن ينتظر إلى صفحة ٢٠١ ليستكمل الحدث فى إطار الحضور من الشخوص بأعمارهم ومكوناتهم، وهى أعمار ومكونات تغيرت وتطورت تطورا كبيرا فيما بين المسافتين الطباعيتين، وعلى المتلقى أن يحتفظ بذاكرته نابضة بكل حدث برغم توقفه المؤقت حتى يستعيده الخطاب فى المساحة المناسبة للحكى لا لمنطق الزمنية. إن السرد مولع ـ فى كل مستوياته ـ باستحضار المتلقى، ليس بوصفه مستقلاً فحسب، بل مشاركا فى إعادة إنتاج الملفوظ فى تجسيد حدثى أو شخصى، وربما لهذا مال السرد كثيرا إلى التعامل مع المحاكاة الصوتية لكثير من الظواهر لكى يدفع المتلقى إلى معايشتها على حالتها التنفيذية فى الواقع، فهناك محاكاة صوت «الكارتة» والحصانين اللذين يقودانها:

تذكر طه اليوم الذى قرر أن يغير مجرى حياته ويصبح تاجرا للحبوب، وعجلات الكارتة، تقعقع تحت ثقل جسمه.. وتصاعدت الحوافر.. ترك ترك ترك[٧٣]

وعندما يستحضر الخطاب كفاح راضى الصياد وزوجه فى قاربهما الصغير يستحضر معهما صوت مجدافيهما:

ثم أمسك سوطه ولسع السطح لسعة مباغتة تأوه منها النهر بعنف وصرخ وسط السكون، وترددت الآهات تطن فى الأعماق وتعصرها، فرت الأسماك، وألقت بنفسها إلى الشبكة، وعلا صوت الخشبتين أكثر طلك.. طلك.. طلك.. طلك[٧٤].

وعلى هذا النحو التجسيدى تأتى محاكاة الضربات فوق المطارح ساعة الخبيز:

تعالت الضربات فوق المطارح بهمة تخفى الحزن. طططا طك طك طططا طك»[٧٥].

وكذلك صوت اللبن ساعة الحلب:

«دخل متولى ساحبا الجاموسة، فتحت الأبواب وتسربت نسمة هواء طرية أزاحت رائحة التخثر، وسمعت صوت اللبن فوق جدران المنارد: تش تش تش[٧٦].

وصوت ماكينة دش الفول:

وسرعان ما سمع صوت ماكينة دش الفول: تك تك تك... تك، وتطاير الغبار حولها وتحركت عربة اليد الصغيرة تحمل الأجولة إلى المخازن: زع.. زع.. ززززززع»[٧٧]

وصوت الإوز:

وارتكزت الإوزة حاجزة فراخها وراءها فى الركن البعيد، ذهب إليها، صاحت وهى تتراجع للخلف كاك.. كاك»[٧٨].

إن حرص السرد على هذه الأبنية الصوتية هو نوع من مساعدة المتلقى فى إنتاج الواقع الروائى، أو دفعه إلى المشاركة فيما هو حادث لا فيما يمكن أن يحدث، لأن التنبؤ لم يكن من مهمة السرد بحال من الأحوال، وإنما هذا التنبؤ متروك للمتلقى إن شاء تعامل معه، وإن شاء أهمله.

لاشك أن دارس (منتهى) مهما أوغل فى دراسته، فإن شعورا مبهماً يسيطر عليه، وهو أنه لم يبلغ من هذا العمل إلا الشئ القليل، فخصوبة العمل وعمق رؤيته يحتاجان إلى مجموعة دراسات، وبمناهج مختلفة للكشف عن أبعاده الحقيقية، ونظامه الداخلى وشبكة علاقاته الواسعة التى تكاد تستغرق مرحلة كاملة من تاريخ مصر من خلال تاريخ المنتهى، دون أن يعنى ذلك أننا فى مواجهة خطاب تاريخى على أى نحو من الأنحاء، كما أن الخطاب يعيد إنتاج الواقع الاجتماعى بكل تعقيداته دون أن يكون خطابا اجتماعيا على أى نحو من الأنحاء، بل إنه يعيد إنتاج الواقع الوطنى والحربى دون أن يكون خطابا منتميا لأى من الواقعين، وربما كان الواقع «الأسرى» أهم نواتج هذا الخطاب دون أن يكون الخطاب خطابا بيئيا على نحو من الأنحاء، لكن كل ذلك يعطى لهالة البدرى مساحة لها احترامها وأهميتها فى عالم الخطاب الروائى على وجه الخصوص، ويبشر بإنتاج قصصى وروائى له رؤيته المميزة وأدبيته الرفيعة.

هوامش :

١ ـ **الزمخشرى الكشاف** :ـ القاهرة، المكتبة التجارية، سنة ١٩٥٤ : ٤/ ٣٨.
٢ ـ هالة البدرى: **منتهى**، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط ١، سنة ١٩٩٥، ص ٢٣.
٣ ـ السابق: ص ١٦٨.
٤ ـ نفسه: ص ص ١٠٩، ١١٠.
٥ ـ نفسه: ص ١١٠.
٦ ـ نفسه: ص ٩.
٧ ـ نفسه: ص ص ٥١، ٥٢.
٨ ـ نفسه. ص ٥٢.
٩ ـ نفسه: ص ٢٢٦.
١٠ ـ نفسه: ص ١١٩.
١١ ـ نفسه: ص ٦٨، ٦٩.
١٢ ـ نفسه: ص ٧، ٨.
١٣ ـ نفسه: ص ١٥٢.
١٤ ـ نفسه: ص ٣٩.
١٥ ـ نفسه: ص ١٥٨.
١٦ ـ نفسه: ص ١١٨.
١٧ ـ نفسه: ص ٤٦.
١٨ ـ نفسه: ص ١٢٢.
١٩ ـ نفسه: ص ١٨٨.
٢٠ ـ نفسه: ص ١٩٠.
٢١ ـ نفسه: ص ١٣١.
٢٢ ـ نفسه: ص ١٥٢.
٢٣ ـ نفسه: ص ٥٧.
٢٤ ـ نفسه: ص ١٤١، ١٤٢.
٢٥ ـ نفسه: ص ١٥٥.
٢٦ ـ نفسه: ص ١٩٥.
٢٧ ـ نفسه: ص ١٩٦.
٢٨ ـ نفسه: ص ١٩٨.
٢٩ ـ نفسه ص ١٨.
٣٠ ـ نفسه: ص ١٣٨، ١٣٩.
٣١ ـ نفسه: ص ٨٤.
٣٢ ـ السابق : ٥٢ .
٣٣ـ نفسه: ص ٥٢.
٣٤ ـ نفسه: ص ٢٩.
٣٥ ـ نفسه: ص ٧.
٣٦ ـ نفسه:الصفحة نفسها.
٣٧ ـ نفسه: ص ١٤، ١٥.
٣٨ ـ نفسه: ص ٧٢.
٣٩ ـ نفسه: ١٢.
٤٠ ـ نفسه: ص ٤٥.
٤١ ـ نفسه: ص ١٩٢، ١٩٣.
٤٢ ـ نفسه: ص ٨٤، ٨٥.
٤٣ ـ نفسه: ض ١٦١.
٤٤ ـ نفسه: ص ٧٠.
٤٥ ـ نفسه: ص ١٧.
٤٦ ـ نفسه: ص ٩٦.
٤٧ ـ نفسه: ص ١٥٢.
٤٨ ـ نفسه: ص ص ٧، ٨.
٤٩ ـ نفسه: ص ٦٧.
٥٠ ـ نفسه: ص ٧٩.
٥١ ـ نفسه: ص ١٧٥.
٥٢ ـ نفسه: ص ١٩٢.
٥٣ ـ نفسه: ص ٨٠.
٥٤ ـ نفسه: ص ٦٣.
٥٥ ـ نفسه: ص ١٢٧.
٥٦ ـ نفسه: ص ٨٠.
٥٧ ـ نفسه: ص ٨١.
٥٨ ـ نفسه: ص ١٣٩.
٥٩ ـ نفسه: ص ١٥٤.
٦٠ ـ نفسه: ص ٨٢.
٦١ ـ نفسه: ص ١٧٩.
٦٢ ـ نفسه: ص ١٠٣.
٦٣ ـ نفسه: ص ١٦٠.
٦٤ ـ نفسه: ص ٧٠.
٦٥ ـ نفسه: ص ٩.
٦٦ ـ السابق نفسه: ص ١١٨، ١١٩.
٦٧ ـ انظر مواصفات عبدالقادر: ص ص ٦٨، ٦٩.
٦٨ ـ نفسه: ص ١٩٧.
٦٩ ـ نفسه، ص ص ٢٢٠، ٢٢١.
٧٠ ـ نفسه، ص ٦٣.
٧١ ـ نفسه، ص ٦٣.
٧٢ ـ نفسه، ص ٧٦.
٧٣ ـ نفسه، ص ٦٣.
٧٤ ـ نفسه، ص ص ١٩، ٢٠.
٧٥ ـ نفسه، ص ١٣٧.
٧٦ ـ نفسه، ص ١٦٤.
٧٧ ـ نفسه، ص ١٦٥.
٧٨ ـ نفسه، ص ٢١٠.

حول ترجمة الرواية العربية إلى الألمانية

مصطفى ماهر*

مشكلات الترجمة:

شغلتنى منذ سنوات طوال مشكلات الترجمة النظرية، كما شغلتنى ممارسة الترجمة، وشاركت فى الجهود التى بذلت فى هذا المجال، حتى أصبح علم الترجمة علماً مكتمل الأهلية، أدخلناه فى الأقسام العلمية والمعاهد المتخصصة، وكتبتُ عن ذلك دراسات بالعربية والألمانية، يمكن لمن يشاء الرجوع إليها، وإن كان واجبى نحو القراء والباحثين يفرض علىّ أن أسهل مهمتهم وأن أجمع هذه الدراسات المتناثرة فى مجلدين. ومازال التخطيط لدراسات علم الترجمة الذى تضمنته مقالتى فى عام ١٩٧٣ منطلقاً للدارسين الجادين، بخاصة أولئك الذين يهتمون بالتطبيق على حركة الترجمة عندنا، ماضيها ومستقبلها. والمهم أن نكون على بينة من تقسيمات وأهداف هذا العلم الجديد، الذى يسعى إلى: الإحاطة النقدية بالنصوص المترجمة - وإلى الإحاطة الببليوجرافية بهذا النتاج المتزايد - وإلى دراسة القواعد والتصنيف والتنميط - وإلى تأليف تاريخ للترجمة بناء على مناهج مناسبة تأخذ فى اعتبارها ما يحكم الإحاطة التاريخية من مؤثرات وعلوم مجاورة أو متداخلة - وإلى الإحاطة بقضايا الاستقبال والتداخل الثقافى.

الرواية من حيث هى عمل فنى:

وإنما قصدت بهذا التقديم الإشارة إلى أن الموضوع المطروح - ترجمة الرواية العربية إلى الألمانية - أصبح من الضرورى وضعه على مائدة البحث العلمى فى الإطار العلمى المناسب، المتخصص، والاجتهاد فى الوصول إلى نوع من الانضباط فى المناهج والوسائل واستخلاص النتائج. فنحن نلاحظ على سبيل المثال أننا بصدد مشكلة جزئية، تعلوها المشكلة الأشمل، ثم المشكلة الأكثر شمولاً إلى آخر قمة التدرج حيث نصل إلى الإطار العام الذى ينبغى أن تنسجم

* قسم اللغة الألمانية، كلية الألسن، جامعة عين شمس.

فيه الإطارات الجزئية والنوعية. فنحن أولا بصدد الترجمة الأدبية التى تختلف جوهرياً عن الترجمات غير الأدبية. ونحن ثانياً بصدد ترجمة الرواية وهى نوعية لا ينطبق عليها بالضرورة ما ينطبق على الأنواع الأدبية الأخرى مثل القصة القصيرة أو المسرحية أو القصيدة بقوالبها المتباينة. ونحن ثالثاً بصدد الترجمة إلى الألمانية التى يختلف وضعها عن الترجمة من الألمانية، ونحن رابعاً بصدد قضايا استقبال عمل فنى تحكمها قواعد وآليات نعرف بعضها ونسعى إلى معرفة البعض الآخر.

وإذا كنا قد تحدثنا عن الجزئيات والعموميات، فيهمنا فى معالجة موضوعنا المطروح، التشديد على انتماء الرواية إلى نوعية خاصة، شديدة الخصوصية هى: العمل الفنى. إننا إذ ننظر إلى العمل الأدبى نظرتنا هذه ندخل دائرة النصوص الأدبية نثراً كانت أو شعراً، وهى دائرة تختلف اختلافاً جوهريا عن دائرة النصوص غير الأدبية. هذا الاختلاف الجوهرى يتلخص فى أن النص الأدبى ظاهرة جمالية، وهى ظاهرة أخص خصائصها الإبداع، والتفرد الذى لا يقبل التكرار، وأن النص الأدبى عند انتقاله بالترجمة من بيئة ثقافية إلى بيئة أخرى، يخضع فى الاختيار والتناول والتشكيل والصياغة والنشر والاستقبال لآليات ذات صفات نوعية محددة.

وإذا قلنا إن الرواية هى فى المقام الأول ظاهرة جمالية، هى ظاهرة العمل الفنى الذى يعتمد على اللغة، أو على الكلمة، فيكون النص الأدبى فى عرف البعض عملاً فنياً قوامه اللغة، وفى عرف البعض الآخر عملاً فنياً قوامه الكلمة، مع الفارق بين ما ينبنى على الكلمة وما ينبنى على اللغة من استنتاجات - فمعنى هذا أن هناك استحالة مبدئية فى اصطناع نسخة أخرى منها بلغتها أو بلغة ثانية. وإذا نحن أغفلنا هذا المنطلق المثالى، وانطلقنا من منطلق واقعى وجدنا أن سوق الكتاب فى العالم كله تحفل بالترجمات الأدبية، وهو ما يشير إلى أن المترجمين شقوا طريقهم بمفاهيمهم الخاصة، وفرضوا نوعا من القول هو الترجمة التى تتصل بالأصل ولا تحل محله ولا تلغيه، بل تتفاعل معه على أشكال مختلفة. فالمترجم الذى ينقل رواية ما لا يغيب عنه مفهوم إبداعية ووحدانية العمل الفنى، ولا يغيب عنه ارتباطها بمبدع معين وبزمن معين ومكان معين ومقومات أساسية تكتنفها من خارجها ومن داخلها، وترتبط بها ارتباطاً عضوياً يضم المضمون والشكل - الفنان والعمل الفنى - العمل الفنى والعوامل المحيطة به ومنها الإطار الفكرى والارتباطات الكثيرة بأمور تدخل فى الدين والفلسفة والتراث والمجتمع والفنون الأخرى والسياسة.

«ترجمة» لا «بديل»:

الرواية تنشأ فى بيئة معينة، وفى لغة معينة، ويبدعها أديب واحد فى لحظة معينة، ويستقبلها أصحاب هذه اللغة وأبناء هذه البيئة استقبال من تعنيهم فى المقام الأول، فهم يتمتعون بها، وبما يقوم فيها من جماليات الكلمة وقدرتها على التحول إلى شخصيات وصور وأشياء وموضوعات وأفكار، وما تثيره فيهم من إحساسات وانطباعات، وكأن كل مستقبل ينشىء من النص الذى يطالعه نصاً استقبالياً، يضع فيه من ذاته.

تغير الانتماء:

كل هذه موضوعات تتناولها علوم الأدب بالدرس، وترى فيها الآراء، وتتفرق بهذه الآراء إلى مذاهب، ثم تدور بنا هذه الموضوعات دورة مختلفة، عندما نرى الإنسانية - على الرغم من اختلافها إلى بيئات متباينة تتحدث لغات متباينة - تتقارب وترفع هذه أو تلك الحواجز بين هذه البيئة وتلك، وبخاصة فى عصر الاتصالات السريعة. وإذا بالعمل الأدبى يقتلع من لغته وتعاد صياغته بلغة أخرى، يقتلع من لغته العربية مثلاً، وينتزع من بيئته الأولى المصرية القاهرية أو الريفية، فينتقل إلى لغة ثانية، إلى اللغة الألمانية مثلاً، وينتقل إلى بيئة ثانية، البيئة الألمانية فى مدن مختلفة وريف مختلف وجبال مختلفة، هكذا يدخل فى تحولات متتالية، بعضها فوق بعض، وإذا علوم الأدب العربى التى كانت تختص به فى أصله - تاريخ الأدب والنقد والعلم الأدبى النظرى - تفقد صلتها به فى صورته الجديدة، ويصبح من شأن علوم الأدب الألمانى. ولا يبقى على الصلة بين الصورتين إلا علوم الترجمة، وعلوم الاستقبال. وهذه هى البيئة الجديدة تضم إلى هذا الأجنبى الذى تمنحه جنسيتها، وتتناوله من خلال منظوراتها، تناولاً مختلفاً، وتضعه فى تصنيفات أخرى وتقول

فيه من النقد كلاماً غير الذى قيل فى بيئته الأولى، وتجعل له قيمة أخرى لم تكن له وهى الصعود به من المحلية إلى درجات أعلى من الإقليمية إلى العالمية.

ولسنا بحاجة إلى أن نقول إن الترجمة الألمانية لرواية ما ولتكن رواية لجمال الغيطانى، تتغير انتماءاتها بعد ظهورها فى بيئتها الجديدة، الألمانية. فلا يعود مؤلفها الأصلى قادرا على قراءتها إلا إذا كان ملماً بهذه اللغة الجديدة التى لم يستخدمها هو أصلاً فى الصياغة. وقد يجد فيها القراء الجدد أموراً تثيرهم غير تلك التى رآها جمهور بيئتها الأولى. ولكنها بطبيعة الحال لا تنقطع كل الانقطاع عن جذورها الأولى، وعن انتماءاتها الأصلية. ومن هنا نرى الموضوعات المطروحة للبحث فى مجالات الترجمة أكثر تعقيداً. وسواء كانت أكثر تعقيداً أو لم تكن، فعلى الدارس أن يطرح الكثير من التساؤلات وأن يحرص على ألا تغيب عنه العناصر.

سوق الترجمة وآلياتها:

والناظر إلى سوق الترجمة يجدها سوقاً تحكمها آليات معينة. فالترجمة الأدبية عمل فنى، ولكنها نتاج له منتج، وله مستهلك، ويجرى عليه ـ سواء رضينا أو لم نرض ـ ما يجرى على كل نتاج ينتقل من منتج إلى مستهلك فى إطار كيان اقتصادى له آلياته. يلفت نظرنا من بين هذه الآليات: الاختيار.

الاختيار:

فالأعمال الروائية فى العالم كثيرة، وما ينتقل بالترجمة إلى بيئة أخرى يخضع دون شك لاختيار، سواء اتضحت أبعاده أو لم تتضح. هناك أولاً اختيار النص، وهناك اختيار منهج الترجمة، وهناك اختيار أسلوب النشر والترويج.

ليس من الممكن على ما يبدو أن نحدد قوة واحدة تحسم الاختيار، فسواء نشطت الترجمة نشاطاً واسعاً أو انحسر نشاطها فى حدود ضيقة، لهذه أو تلك من الأسباب، فهناك أولاً عملية اختيار النصوص، يقوم بها فرد أو أفراد أو تقوم بها مؤسسات، وبدوافع مختلفة، قد تتضافر وقد تتعارض، وقد تتوازى أو تتفرق فى غير التقاء.

وحتى لا تتشعب بنا المسالك نلزم حدود النقل من العربية إلى الألمانية. ونسأل من الذى يختار الرواية المصرية لتترجم إلى الألمانية؟ مصر أم ألمانيا؟ هل يختارها المؤلف أم المترجم أم الناشر، رغبة فى كسب أو تحقيقاً للذات، أو إرضاء لسياسة ما، أو للدعاية، أو رمياً إلى هدف مثالى؟ أم هل تختارها سلطات حكومية لها مصالحها السياسية أو الاقتصادية أو العقائدية؟ وقد نجد من يتحدثون عما ينبغى أن يكون، وقد نجد من يتحدثون عما هو قائم فعلاً، عن الواقع، وأسلوب هؤلاء أحرى بأن نبدأ به، فهو أقرب إلى مناهج البحث العلمى.

الاختيار الفردى:

يبدو أن الاختيار الفردى هو أول ما يلفت النظر. ونحن نلاحظ أن الاهتمامات فى مجال الاستشراق وبالتالى مقاييس الاختيار لم تكن تثبت حيناً إلا لتتغير مع تغير تغيرات أخرى أشد منها قوة.

كان الاهتمام فى بداية الاستشراق يدور فى فلك الدعوة الدينية التبشيرية أو التصدى الدينى لما لا يتفق مع الدين أو المذهب القائم. ثم تغيرت الاهتمامات مع عصر النهضة ثم عصر التنوير، وفرضت الاهتمامات الثقافية والتراثية نفسها، وتغيرت صورة الاهتمامات الدينية، وصنعت المقاييس التى خضعت لها الترجمة من العربية إلى الألمانية حتى العقد الثانى من القرن الحالى، لم يكن من الصعب إدراك التوجهات التقليدية فى دوائر المستشرقين، حيث ظل المستشرقون القرون الطوال يهتمون تارة بالنصوص الدينية، وتارة بالنصوص التاريخية، أو يهتمون بالنصوص الأدبية التراثية الكلاسيكية، فترجموا المعلقات والمقامات ولم يحفلوا بترجمة شئ من الأدب الحديث.

وفجأة ظهر من ترجم رواية (المملوك الشارد) لجورجى زيدان فى عام ١٩١٧ ، وهو مارتين تيلو Martin Thilo. وتشهد هذه الظاهرة على بروز عامل جديد على الساحة وهو المترجم نفسه من حيث هو سلطة اختيار أو السلطة صاحبة الاختيار، أو المشاركة فيه. ربما كان المترجم الفرد يستجيب لذوقه، أو لفكرة خطرت بباله، وربما لعبت العلاقات

الشخصية دورها، كأن يكون التقى بهذا الكاتب أو ذاك، أو أوقعت المصادفة فى يده كتاباً بعينه.

وقد نكتشف فيما بعد أن هذا الاختيار الشخصى كان مصادفة أثرت عليها عوامل استجابة أو رفض لاتجاهات عامة فى السياسة أو الاقتصاد مثلاً. ولابد لنا على أية حال من أن ننظر نظرة ناقدة إلى حجم ونوعية استقبال ترجمة رواية جورجى زيدان، التى تشير معلوماتنا العامة الحالية إلى أنه كان محدوداً. وتدخل فى إطار الاختيار الشخصى ترجمة أوتو شبيس Otto Spies لثلاث قصص قصيرة لمحمد تيمور وترجمة ماريانة لاپار Marianne Lapper للجزء الأول من (الأيام) لطه حسين، وتدل مقدمة المستشرق إينو ليتمان الذى كان أستاذاً زائراً فى الجامعة المصرية وشهده طه حسين طالباً على تأثير العامل الشخصى.

اختيار الدولة:

ثم رأينا فى مرحلة تالية دخول الدولة بإحدى مؤسساتها مشجعة المترجمين على ترجمة نوعية معينة من الأعمال، قاصدة بطبيعة الحال إلى تحقيق هدف سياسى قريب أو بعيد. وهكذا فعلت جمهورية ألمانيا الديموقراطية عندما كانت تسعى إلى التقرب إلى دول العالم العربى للحصول على اعترافها بها، فترجم هورست لوتار تيفيلايت Horst Lothar Teweleit فى عام ١٩٦١ (يوميات نائب فى الأرياف) لتوفيق الحكيم، ثم أخرجت المطابع فى ألمانيا الشرقية مختارات من القصص القصيرة لكتاب مختلفين، و(الأرض) لعبد الرحمن الشرقاوى.

تحولات الاستشراق:

وقد واكب هذا التحول السياسى تحول فى برامج علوم الاستشراق الألمانى التى طالبتها الدولة فى جمهورية ألمانيا الديموقراطية بالاهتمام بالعالم العربى المعاصر ودراسته والتقرب إليه، فبرز الاهتمام بترجمة مختارات من الأدب الحديث وبعض الكتب التى تعبر عن فكر جديد. وهكذا تطور الاستشراق فى ألمانيا الشرقية إلى حيث اهتم باللغة العربية الحديثة والدارجة واللهجات، والفكر اليسارى، والتاريخ الحديث. واقتنعت شريحة كبيرة من المجددين من أهل الاستشراق فى ألمانيا الغربية بهذا التطور الذى كان البعض قد طالبوا به فى الغرب دون جدوى كبيرة، ثم كان قيامه فى الشرق وما حققه من فائدة فى عالم السياسة والاقتصاد، من العوامل المشجعة على الأخذ به أو بشئ منه. وسرعان ما رأينا فى زماننا هذا كيف تطور الاستشراق الألمانى الغربى الكلاسيكى وأدخل فى مجالات اهتمامه دراسة العالم العربى الحديث ونقل مختارات من أدبه. وظهر مستشرقون قادرون على الترجمة الأدبية الحديثة، فترجموا أعمالاً من اختياراتهم، نذكر مثلاً أنيمارى شيمل وترجمتها مختارات من الشعر الغنائى العربى الحديث Annemarie Schimmel; Zeitgenössische arabische Lyrik, Tübingen und Basel 1975.

اختيارات دور النشر:

ربما لعبت دور النشر الخاصة التى تدعمها المؤسسات الحكومية أو شبه الحكومية أو المؤسسات الدائرة فى فلك السياسة القومية، دوراً فى تشجيع الترجمة من العربية إلى الألمانية، كما فعلت دار إردمن للنشر منذ مطلع الستينيات. وقد تقوم دور النشر بهذا الدور مستقلة، منتهجة ما تختاره لنفسها من نهج سياسى أو اجتماعى أو فكرى، مثل دار النشر المهتمة بالحركة النسائية التى نشرت ترجمات روايات نوال السعداوى.

اختيار المترجمين المصريين:

وأثر على الاختيار أيضاً ظهور مترجمين مصريين قادرين على الترجمة من العربية إلى الألمانية. فقد قمت باختيار مجموعة القصص القصيرة المصرية التى ظهرت فى عام ١٩٧٤ فى مجلد Moderne Erzähler der Welt Ägypten (إلا ما أصر الناشر لأسباب مالية على الاحتفاظ به من المجلد القديم وما رأى الاكتفاء بمراجعته مراجعة محدودة). وكان لى أيضاً دورى الأساسى فى اختيار منهج الترجمة المباشرة من العربية إلى الألمانية. والطريف أن هذا الكتاب كان المفروض، حسب اتفاق الناشر معى، أن يظهر تحت اسمى «بالاشتراك مع هرمان تسيوك» الذى كان وراء نشر المجلد السابق. ولكن السيد تسيوك استغل نفوذه واتصالاته، وغير الغلاف، ووضع

اسمه وحده عليه، وآثرت عدم إثارة مشكلة، على وعد من الناشر بتصحيح هذا الوضع فى الطبعة التالية. أيا كان الأمر فقد كانت مجموعة المختارات هذه هى المجموعة الثانية، سبقتها مجموعة أخرى من المختارات التى اهتم بنشرها الناشر إردمن فى مجلد ظهر فى عام ١٩٦٣ بعنوان (Der Tod des Wasserträgers 1963) وهو مجلد لم يحط بعدد كاف من الكتّاب، ولم يهتم بجودة الترجمة، فنقل عن ترجمات إنجليزية وفرنسية، متفاوتة فى الابتعاد عن الأصل، فابتعدت هى عن الأصل بقدر أكبر. ولكنها على أية حال كانت شاهداً على اهتمام جديد، وفتحت الباب أمام مزيد. كذلك لعب ناجى نجيب مترجماً دوراً كبيراً فى اختيار النصوص، وفى اختيار أسلوب الترجمة. فكان له اهتمامه بمسرح صلاح عبدالصبور، ووسع ما كنا قد بدأناه من الاهتمام بيحيى حقى، ونجيب محفوظ ويوسف إدريس.

اختيارات المترجمين الألمان المتخصصين:

ويعتبر دخول هارتموت فيندريش ساحة الترجمة من العربية إلى الألمانية علامة كبيرة وهامة فى تاريخ الترجمة الأدبية من العربية إلى الألمانية، وهو جدير بكل التقدير والإعجاب والتشجيع. إنه، من ناحية، يمثل هذا الجيل الجديد من المستشرقين المتخصصين على أعلى مستوى فى الترجمة الأدبية، وهو ذواقة وفنان، وهو واسع العلم بالأدب العربى الحديث، وهو وثيق الصلة بكثير من الأدباء. ومن المؤكد أنه لا يستطيع وحده أن ينقل كل ما يجده جديراً بالنشر، لأن وقته ليس بلا حدود، ولأن الترجمة لا تطعم أهلها، ولابد للمترجم من أن يعمل عملا آخر يكسب منه عيشه، وينفق منه على هوايته. لذلك فمن المتصور أن يشكو بعض الأدباء العظام من أن أعمالهم لم تترجم إلى الآن. وقد تتسع دائرة المترجمين يوما فيزيد ما تخرجه المطابع من أدب مترجم إلى الألمانية. ومن المؤكد أن وجود دار النشر لينوس Lenos فى بازل بسويسرا، لعب دوراً هاماً فى تحريك المياه الساكنة. كما نخص بالتنويه مترجمتين عظيمتين لعبتا دورا رائعاً فى نقل عدد من الأعمال الأدبية المصرية الهامة وبخاصة أعمال نجيب محفوظ، قبل وبعد حصوله على نوبل: دوريس كيلياس (إينيك) وفيبكه فالتر.

الاختيار اتباعاً لاختيار سابق:

كثيراً ما نجد ترجمة ألمانية اختارتها دار النشر اتباعاً لاختيار دار نشر أخرى أصدرتها بالإنجليزية أو الفرنسية، وكثيراً ما نجد فى هذه الحالات أن الترجمة تنقل الترجمة الإنجليزية أو الفرنسية التى أعجبت الناشر الألمانى فاعتبرها أصلاً. هكذا نقلت روايات لأليفة رفعت، ولنوال السعداوى ولأهداف سويف إلى الألمانية.

المترجمون:

إذا حاولنا أن نصنع قائمة مبدئية للمترجمين الذين نقلوا من العربية إلى الألمانية منذ بداية هذه الحركة وجدناها تضم الأسماء التالية:

- مارتين تيلو Martin Thilo:

(رواية جورجى زيدان، عام ١٩١٧).

Girgi Zaidan: Der letzte Mamluck und seine Irrfahrten. Ein historisher Roman. Barmen, Klein - Verlag, 1917.

- ج. ڤيدمر G. Widmer:

(قصص محمود تيمور ١٩٣١).

- أوتو شبيس Otto Spies:

(قصص محمود تيمور ١٩٤٩).

- ماريانه لاپار Marriane Lapper:

(الأيام)، الجزء الأول د.ت.

- هورست لوتار تيفيلايت Horst Lothar Teweleit:

(يوميات نائب فى الأرياف) لتوفيق الحكيم ١٩٦١؛

(قصص) لتوفيق الحكيم ١٩٧٠ .

- أنيمارى شيمل Annemarie Schimmel:

(مختارات من الشعر العربى المعاصر).

- هارتموت فيندريش Hartmut Fähndrich:

صنع الله إبراهيم (اللجنة) ١٩٨٧؛

جمال الغيطانى (الزينى بركات) ١٩٨٨؛

يوسف إدريس: (الحرام) ١٩٩٥؛

سلوى بكر (مقام عطية) ١٩٩٢؛

سلوى بكر (زهرة المستنقع الوحيدة) قصص قصيرة ١٩٩٤؛

إدوار الخراط (ترابها زعفران) ١٩٩٠ ؛

يحيى الطاهر عبدالله (الطوق والأسورة) ١٩٨٩ بالاشتراك مع إرمجارد شراند؛

ـ ديتليند شاك Dietlind Schack

(مسرحية)

ـ ناجى نجيب

نجيب محفوظ: (ثرثرة فوق النيل) ١٩٨٢؛

يوسف إدريس: (جمهورية فرحات) ١٩٨٠؛ أليفة رفعت (موسم الياسمين) ١٩٩٠

ـ مصطفى ماهر:

(قصص قصيرة) مختارة لـ ٣٧ أديب مصرى ١٩٧٣؛

طه حسين (الأيام) الجزء الثانى ١٩٨٦؛

طه حسين (الأيام) الجزء الثالث ١٩٨٩ .

ـ هورست هاين Horst Hain:

سيد قطب (طفل من القرية) ١٩٩٨ .

ـ شتيفان رايشموت Stefan Reichmuth:

(مسرحية)

ـ ريجينا كاراشولى Regina Karachouli:

موسى صبرى: (فساد الأمكنة) ١٩٩١ ؛

ـ إرمجارد شراند Irmgard Schrand:

يحيى الطاهر عبدالله (الطوق والأسورة) ١٩٨٩ بالاشتراك مع هارتموت فيندريش.

ـ دوريس كيلياس Doris Kilias [إربنبيك Erpenbeck]

نجيب محفوظ: (زقاق المدق) ١٩٨٥؛

نجيب محفوظ: (اللص والكلاب) ١٩٨٦؛

نجيب محفوظ : (أولاد حارتنا) ١٩٩٠ ؛

جمال الغيطانى (وقائع حارة الزعفرانى) ١٩٩١؛

(قصص مختارة) ١٩٨٩ .

ـ ڤيبكه ڤالتر Wiebke Walter:

نجيب محفوظ (ميرامار) ١٩٨٩؛

ـ زوزانه إندرڤيتس Susanne Enderwitz:

نوال السعداوى: (أغنية الأطفال الدائرية) قصص ١٩٩٠ .

ـ إيڤيلين أجباريا Eveline Agbaria:

سلوى بكر (العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء) ١٩٩٧.

ـ سليمان توفيق:

(أليفة رفعت: ١٩٨٩)

ودور النشر التى نشرت ترجمات من العربية إلى الألمانية وهى:

ـ إردمن Erdmann.

ـ إديتسيون أورينت Edition Orient.

ـ لينوس Lenos.

أونيون Unionsverlag.

ـ أولشتاين Ullstein.

ـ روڤولت Rohwolt.

ـ بيك Beck.

ـ ريكلام Reclam (Leipzig).

ـ فراونبوخفيرلاج Frauenbuchverlag.

ـ فولك أند ڤيلت Volk und Welt.

ـ أوليفنباوم Olivenbaum.

- إديتسيون كون Edition Con.

ونلاحظ أن بعض هذه الدور لم يعد لها وجود مثل إردمن، وبعضها تغيرت أوضاعه بعد الوحدة الألمانية.

دور النشر تشارك فى الاختيار:

حاولت دار إردمن أن تتخصص فى بناء الجسور الثقافية من ألمانيا وإليها، وكان لها برامجها التى اتسعت وشملت العالم كله، وكانت تترجم الآداب الأجنبية إلى الألمانية كما كانت تترجم الآداب الألمانية إلى لغات البيئات الثقافية المختلفة. وكانت بطبيعة الحال تتلقى مساعدات من المؤسسات الحكومية الألمانية، ومن غيرها من المؤسسات التى تشجع هذا اللون من النشاط، ثم تعرضت الدار لمشكلات متزايدة وتوقفت فى أواخر السبعينيات. ولم يكن برنامج النشر يشتمل على دعاية سياسية مباشرة، ولم تكن هناك عناوين مفروضة. ربما كانت هناك خطوط عريضة من قبيل الاهتمام بالكتاب الألمان أينما كانوا، وبخاصة فى ألمانيا الشرقية، حرصاً على مفهوم الوحدة الألمانية. ولكن مثل هذه الخطوط العريضة لم تكن تمس النقل من العربية إلى الألمانية، الذى لم يزد آنذاك عن مجلدين من القصص القصيرة المختارة، ومجلداً من الشعر.

ومن حق بعض دور النشر المكافحة على طريق المثالية والهواية أن ننوه بها. وأخص بالذكر دار «إديتسيون أورينت» فى برلين، التى أقامتها صاحبتها المستشرقة ديتلند شاك وأنفقت عليها، ولا أعتقد أنها حققت أرباحاً مادية، وإن كانت دخلت التاريخ بوصفها مؤسسة نشر محترمة تعمل على إقامة الجسور الثقافية بين الشرق والغرب.

وتبين قائمة المترجمات المنقولة عن العربية أن بعض دور النشر الألمانية تختار بناء على ما تلاحظه من نجاح رواية نشرتها دور النشر الفرنسية (أو الفرنسية اللغة) ودور النشر الإنجليزية أو الأمريكية، فنراها أولاً تقوم باختيار الكتاب، ونراها ثانياً تختار منهج الترجمة الذى تجعله يلتزم الترجمة الفرنسية أو الإنجليزية فيما يسمى بالترجمة من لغة ثالثة. (ترجمات روايات نوال السعداوى عن الإنجليزية مثل رواية «امرأة عند نقطة الصفر» التى ظهرت ترجمتها الألمانية فى ميونيخ فى عام ١٩٨٤؛ «سقوط الإمام» فى بريمن ١٩٩١؛ و«موت الرجل الوحيد على الأرض»؛ و«امرأة عند نقطة الصفر» ميونيخ ١٩٨٥؛ وترجمة رواية «عائشة» لأهداف سويف عن الإنجليزية أيضاً). قد تكون لهذه الدور سياساتها فتفضل الأدب النسائى، أو الأدب المهتم بالبيئة أو الأدب الثورى، فتترجم أعمالاً تختارها.

الاختيار المصرى الرسمى:

وقد تتدخل الدولة عندنا مباشرة فتقوم بعض مؤسساتها الرسمية أو شبه الرسمية بترجمة نماذج من الأعمال الأدبية، إما لتشجيع نشرها على مستوى واسع، وإما سعياً منها لتكوين صورة عن نفسها ذات سمات إيجابية معينة. وربما كان مثل هذا التخطيط مقابلاً لسعى الدولة إلى ترجمة نصوص أجنبية بعينها إلى لغتها لتبين اهتمامها أو انفتاحها على ثقافة ما.

الاختيار اتباعاً لموجات:

ولا ينبغى أن نغفل عن التيارات أو الموجات التى تظهر على الساحة، فربما تردد اسم أديب لحصوله على جائزة عالمية ضخمة، أو ربما تسلطت الأضواء على أديب لتعرضه لهجوم، أو جاءت مناسبة مرور كذا سنة على مولده أو على وفاته، أو دار حديث مجدد عن أشياء فيه لم تكتشف بعد، أو تظهر رواية مترجمة إلى الفرنسية أو الإنجليزية فتفتح الباب أمام ترجمة إلى الألمانية. وقد كان حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل حافزاً على الاهتمام باستكمال ترجمة ما لم يترجم من أعماله إلى الألمانية، وحافزاً فى الوقت نفسه على ترجمة أعمال مصرية وعربية أخرى، فالخير عندما يجىء يعم.

وقد تتغير الظروف فتتوقف مشروعات كانت فى بدايتها أو كانت موضع تفكير جدى. فبعد ظهور مختاراتى من القصص القصيرة المصرية فى عام ١٩٧٣ مترجمة إلى الألمانية، تحدث الناشر معى لإخراج ترجمة رواية من روايات إحسان عبد القدوس، وكان البعض قد اقترح (لا تطفىء الشمس)، وتناقشنا فى طول الرواية، وفى احتمالات اختصار بعض الأجزاء بالاتفاق مع المؤلف، وطالت المناقشة، ولم ننته إلى حل سريع، وهكذا حال طول الرواية دون البدء السريع فى التنفيذ، ثم تغيرت الظروف السياسية فتجمد المشروع.

هل الروايات المترجمة تمثل الأدب المصرى المعاصر؟

لايمكن القول إن العدد القليل الذى ترجم يمثل الأدب الروائى المصرى المعاصر، ولكنه يمثل وجهات نظر الأفراد أو المؤسسات التى قامت بالاختيار. وتتحرك آليات هذا الاختيار فى داخل إطار البيئة المستقبلة. وقد يمكن يوماً ما أن تتسع دائرة الاختيار، ولكن حتى إذا تضاعف العدد، ستظل المشكلة كما هى. فأدبنا العربى فى مصر غنى بالأعمال الروائية، وفيها كثير مما يتسم بقيمة عالمية إنسانية وما يمكن بالتالى أن يجد له سوقاً فى الخارج، ولكننا ما زلنا بعيدين عن إقامة مثل هذه الصناعة، فليس لدينا رجل الأعمال الذى يستطيع أن يستغل هذه الثروة استغلالاً يحقق الكثير من الفائدة فى قطاعات أخرى.

نعود إلى السؤال عن الترجمات إلى الألمانية وهل تمثل أدبنا الروائى المصرى المعاصر، لنقول إنه من المحال أن نتفق على قائمة من المؤلفات تمثلنا جميعاً. فمقاييس الاختيار متباينة أشد التباين، فإذا أخذنا الالتزام السياسى أو العقائدى مقياساً، خرجنا بقائمة تختلف عن القائمة التى ننتهى إليها إذا أخذنا بالتراث مقياساً، أو إذا أخذنا بالتفاعل مع ثقافات العالم المتقدمة مقياساً.

ربما ود البعض لو أن مارتين تيلو ترجم رواية (زينب) لهيكل بدلاً من (المملوك الشارد). ولكن المترجم الذى اختار عملا من أعمال جورجى زيدان كانت له وجهة نظره، فقد أعجبه فيه لغته العربية المتحررة من المحسنات الكثيرة، وأعجبه فيه أخذه بالقالب الروائى المعروف فى الغرب، وأعجبه فيه هذا اللون من الرواية التاريخية التى برع فيه ولتر سكوت وغيره فى الآداب الأوروبية.

ما نقله المترجمون إلى الألمانية فى فن الرواية يقتصر على الأسماء الثلاثة عشر التالية:

طه حسين (٣)،

توفيق الحكيم (١)،

نجيب محفوظ (٧)،

إدوار الخراط (١)،

عبد الرحمن الشرقاوى (١)،

يوسف إدريس (١)

يحى الطاهر عبد الله (١)،

جمال الغيطانى (٢)،

صنع الله إبراهيم (١)،

أليفة رفعت (٢)،

سلوى بكر (٢)،

نوال السعداوى (٤)،

أهداف سويف (١).

وهؤلاء جميعاً أدباء مرموقون، يتفاوتون فى الشهرة والانتشار، ولكنّ كلا منهم يمثل قيمة رفيعة، ويجسد اتجاهاً. وتبين الترجمة والاستقبال فى بيئة أجنبية سمات بعينها فى الأديب أو فى الكتاب، ربما لم تبرز فى بيئته الأولى الأصلية، أو لم تبرز بهذا الوضوح أو لم تحظ بالقبول بين الشريحة العريضة من الجمهور القارئ، ولكنها فى بيئة قراء الترجمة تأخذ صورة أخرى، وتحدث أثراً آخر. قد تتصور شريحة عريضة من القراء الألمان أن المرأة المصرية أديبة تنقصها الجرأة، أو تتراجع أمام تعبيرات بعينها، فإذا هى ترى فى نوال السعداوى أديبة مختلفة تنال تقديراً خاصاً. ومن الممكن أن يكون تقدير القارئ الألمانى والأوروبى لسلوى بكر وأهداف سويف أكبر بكثير، وأعمق، من اهتمام القارئ المصرى المتوسط. وعلينا أن نجمع بيانات عن مدى استقبال هذه الترجمات فى ألمانيا، ومن هم القراء الذين يطالعون هذه الترجمات، وكيف يفهمونها. وعلينا أن نضيف إليها بيانات عن استقبالها فى بلاد أخرى، فى فرنسا والبلاد الناطقة بالفرنسية، وفى إنجلترا وأمريكا والبلاد الناطقة بالإنجليزية.

دراسة الترجمات الأدبية:

وأكثر الذين يتناولون الترجمات بالدراسة يركزون اهتمامهم على إظهار عيوبها، سواء فى فهم معنى الكلمات، أو فى عدم مطابقة الأسلوب، أو تغيير هدف المؤلف، أو فى إحداثها تأثيراً مختلفاً فى جمهور المستقبلين الجدد. وهى دراسات لانقول إنها بلا فائدة، ولكنها ليست هى نقطة الارتكاز فى التبادل أو التفاعل على المستوى الفكرى الفنى. وأنا لا أشجع المترجم على التهاون فى فهم المعنى، ولا أشجعه فى إهمال القيم الجمالية للأصل، ولا أجعل من الأخطاء والتحوير قانوناً. ولكننى أريد دائماً أن ندرس الترجمة الماثلة بين أيدينا، بعد أن فرغ منها صاحبها، ودفع بها إلى الناس، فنستخرج منها رأيه وهدفه ومنهاجه وتصوراته، ونبين هذا كله بحيدة وموضوعية، ثم نقول بعد ذلك نقدنا.

ولاينبغى أن يغيب عنا أن المترجم الأدبى نفسه أديب وأنه فى تعامله مع النص الإبداعى الذى ينقله لايمكن أن يمحو شخصيته. ونحن نعرف ذلك فى ترجمات طه حسين لفولتير مثلاً التى يظهر فيه أسلوب طه حسين واضحاً بمميزاته المحفوظة واغترافه من القرآن الكريم والتراث العربى القديم.

من هنا، كانت دعوتى إلى الاعتراف بهذه الحقيقة التى أسميتها التفاعل الترجمى مع الأصل، والتى لاتعنى إغفال النص الأصلى، أو تعمد الاعتداء عليه، أو تحويره دون سبب. لكننى أنطلق من محاولة ترتيب الترجمات المتعددة المتفردة المتاحة لنا، التى نشرها مترجمون، سواء وصفت بالجودة أو وصمت بالسوء. وكثيراً ما نوه الكتّاب بترجمة ابن المقفع (كليلة ودمنة) التى دخلت الأدب العربى من أوسع أبوابه، وترجمة (رباعيات الخيام) لفيتزجيرالد ينطبق عليها الحكم نفسه، والأمثلة كثيرة فى الآداب المختلفة.

ومن الواضح أن الترجمة الأدبية التى تصل إلى مرتبة الروائع فى لغتها لاتمثل إلا نمطاً من أنماط متعددة نصنف الترجمات الأدبية إليها. وقد أفضتُ فى الحديث عن هذه الأنماط فى دراسات متعددة منها تلك الدراسة التى ألقيتها فى مؤتمر فاس فى عام ١٩٩٤.

كذلك ليست كل ترجمة أدبية دراسة تفسيرية للأصل، ولا هى اختصار له إذا طال، أو زيادة فى بلاغته إذا نقصت، وربما التزم مترجم ما بالحرفية، وآثر مترجم آخر التحرر أو التصرف أو الاقتباس أو التمصير. يبدأ المترجم عادة برغبة فى نقل أثر ما إلى لغته الثانية ليتيح لأصحاب هذه اللغة الاستمتاع العقلى والفنى بما تحول اللغة بينهم وبينه. وتبدأ العملية الصعبة. هذه الوليمة التى أعدها الطاهى الأول وبرع فيها وأمتع بها أهله، يتناولها فى غيبته الطاهى الثانى فيطهوها من جديد، لتكون وليمة يتمتع بها قوم آخرون. لم يكن الذين قالوا باستحالة الترجمة بعيدين عن الحقيقة، ولكنهم كانوا بعيدين عن الواقع. بين الأديب الشاعر المبدع والمترجم نقاط التقاء ونقاط اختلاف. نقطة الانطلاق التى ينطلق منها كل منهما مختلفة، فبينما ينطلق الأديب الشاعر بكامل حريته من كلمته التى يأتى بها من عالم الإبداع المجهول، ينطلق المترجم من كلمة موجودة أمامه فى الواقع، أو ينطلق من تصوره لكلمة قيلت، لنص مشهود، فإذا هو يتفاعل معه تفاعلاً يحرك عملية الإبداع الفنى فى مجموعها.

والعمل الأدبى، على تفرده، تتحلق من حوله دوائر إطارية تحيط به الواحدة من حول الأخرى، تتسع كل منها لتشمل النطاق الأوسع وهو الأدب، ثم تتسع لتشمل النطاق الأوسع من سابقه وهو اللغة، ثم تتسع لتشمل النطاق الأوسع من السابقين وهو الثقافة. وكل هذا يفرض على المترجم من حيث هو قارئ ناقد أن يصنع لنفسه فى ذاته صورة تقوم على التأويل والاستجلاء، تكون تمهيداً للنقل من لغة إلى لغة. فهو مقصر إذا لم يتغلغل فى هذه الأعماق كلها، وبقى على السطح يترجم كأنه ينقل معادلة كيمائية من لغة إلى لغة. عليه أن يجول جولات فى عالم الأدب، ثم فى عالم اللغة من حيث هى وعاء للأدب ولغير الأدب من ظواهر تركب مركبة اللغة كما يقولون، ثم فى عالم الثقافة من حيث هى وعاء لظواهر تستخدم وسائل التعبير اللغوى ووسائل التعبير غير اللغوى، ثم عليه أن يعى فوق ذلك كله أنه يوشك أن يقيم بناء متفرداً أيضاً تتحلق من حوله دوائر إطارية مختلفة لها متطلباتها المختلفة.

وكلما كان العمل الأدبى الذى يعكف عليه المترجم واسع الثراء فى اللغة، كثير التغلغل فى الأدب، عميق التشعب فى الثقافة، زادت ترجمته صعوبة، وأصبح المترجم يبذل جهوداً فوق جهود من أجل التغلب على مشكلات لغوية وأسلوبية وتقنية مضاعفة، لأنها تتحرك بين ثقافتين ولغتين وعملين ومبدعين.

تجربتى:

أشير فى ختام هذه الدراسة بإيجاز إلى تجربتى فى ترجمة روايتين هما (الأيام) الجزء الثانى و (الأيام) الجزء الثالث لطه حسين إلى الألمانية. سبقت هذه التجربة تجارب متعددة منوعة على مدى سنوات طوال، فقد ترجمت إلى الألمانية لإذاعة القاهرة الموجهة مئات القصائد العربية أكثرها من الفترة المعاصرة، ولكننى لم أجمعها فى مجلد أو مجلدات. ولا أظن أن هناك شاعراً من شعرائنا المعاصرين لم أترجم له مختارات من دواوينه: محمد إبراهيم أبو سنة، أحمد سويلم، فاروق جويدة، أحمد عبد المعطى حجازى، فتحى سعيد، جميلة العلايلى، جليلة رضا.. ومن قبلهم محمود حسن إسماعيل وصالح جودت والهمشرى والوكيل. كذلك ترجمت مسرحية (يا طالع الشجرة) وأنتجتها إذاعة بادن بادن على هيئة تمثيلية إذاعية طويلة، ومختارات من التمثيليات الإذاعية المصرية أنتجتها الإذاعة نفسها. وترجمت نحو خمسين قصة قصيرة لأدبائنا المعروفين من جيل طه حسين والحكيم وتيمور إلى يحيى حقى إلى يوسف جوهر ويوسف الشارونى ونعيم عطية وأبو المعاطى أبو النجا ومجيد طوبيا وموسى صبرى.

ولكنى لم أقدم على الترجمة الأدبية إلى العربية أو الألمانية إلا بعد أن جربت قلمى فى الإبداع الأدبى فى الرواية والقصة والشعر على نحو أتاح لى أن أنضم إلى أصحاب الأقلام وألتمس لنفسى مكاناً فى بعض صفوفهم. وكان علىّ أن أوازن بين الاندفاع وراء الموهبة، والصبر على الدرس والعمل الجامعى فأحجمت عن نشر ما ألفته من شعر ونثر ومسرحية، أو أجلت المشروع كله إلى أجل غير مسمى، وقر قرارى على التركيز على الترجمة والنقد والمقال. لايعنينى من هذه القصة هنا إلا أن أشدد على أن المترجم الأدبى لابد أن تكون له موهبة فنية وممارسة فنية يستند عليهما فى النقل، وتكون ترجماته من الجودة الإبداعية بقدر حظه من الموهبة والممارسة. ومن الممكن أن تكون هناك موهبة نوعية فى الترجمة الأدبية، فقد أجمع العارفون بالمازنى على أنه كان مترجماً مطبوعاً.

وأيا كانت الموهبة من التميز فإنها بحاجة إلى الصقل، إلى ركائز قوية من الدرس والنقد والتدريب. ولكل فنان جمهوره الذى يحبه ويعجب به بدرجات متفاوتة، وليس هناك فنان لكل الناس فى كل العصور، وفى كل البلاد، ومن كل الأعمار، ومن كل المستويات الثقافية؛ ولهذا نلاحظ التباين فى التقييم الانطباعى، وفى الذوق والتذوق. ولكن تبقى دائما المحاولات العلمية لتحديد قدر معقول من المقاييس الموضوعية.

فإذا سألت نفسى عن اختيارى روايتى طه حسين، لم أجد إلا إجابة واحدة، وهى أننى اخترتهما وحدى، ولم يتدخل أحد فى هذا الاختيار الذى حكمه الحب والعقل. فطه حسين شخصية أسطورية ترمز إلى إرادة التغيير التى تحول العجز إلى قدرة. والذين أحبوه عشقوا صوته وكلامه وأسلوبه وفكره. وعلى الرغم من أن طه حسين تغلغل فى أعماق الفكر العالمى، وأتقن الفرنسية حديثاً وقراءة وكتابة، إلا أن عربيته ظلت تتسم بكثير من البلاغة العربية الخالصة.

وبدأت مشكلات الترجمة بعنوان الكتاب. كان من الممكن بطبيعة الحال أن نستخدم المقابل القاموسى المباشر بالألمانية. ولكن العنوان المترجم هكذا لن يثير فى القارئ الألمانى شيئاً مما أراده المؤلف.

ولهذا انصرفت (كما انصرف المترجمون إلى الإنجليزية والفرنسية ومترجمة الجزء الأول من «الأيام») عن هذه الحرفية، كذلك انصرفت عن إمكان استخدام كلمة مركبة، ووضعت عنواناً رأيته يعبر عن الكتاب كما تصورته وكما صغته بلغتى الألمانية. ومن البديهى أننى عندما أكتب بالألمانية كتابة قوامها الإبداع أتمثل نفسى مندمجاً فى البيئة الألمانية، وأحلق فى آفاق جوته وشيللر وهولدرلين وريلكه وتوماس مان وهرمان هيسه وكافكا وجونتر جراس وبريخت وهاينريش بل.

أما الترجمة نفسها، فلم يخطر ببالى أن تكون بديلة عن الأصل، وإنما الذى خطر ببالى أن أستقبلها فى عقلى ووجدانى، وأتناولها بالتأويل لنفسى، ثم أصوغها بلغتى الثانية، ليطالعها جمهورى، فيرى صورة طه حسين انعكست فى مرآتى، أو ارتسمت فى لوحة رسمتها بفرشاتى وألوانى. كيف تنقل جملة طه حسين المنغمة، التى كان يهز رأسه وهو يبدعها، ويهز رأسه على إيقاعها وهو يطالعها، إلى جمل ألمانية مماثلة؟ لن تستطيع أن تُكره اللغة الألمانية على الاستجابة لمطلبك. ولو استطعت، فسيجد القارئ الألمانى فيها غرابة قد تعطله عن القراءة. عليك إذن أن تكتب جملتك الألمانية السلسة، وأن تضع فيها بقدر بعض هذه السمات. فإذا كرر طه حسين كلمة ما خمس أو ست مرات، وقلبها على أوجه مختلفة من التصريف اللغوى والجمالى (وقد يكرر أكثر من ذلك) لم نجد لذلك مقابلاً مباشراً فى اللغة الألمانية الحديثة التى لاتحب التكرار، ولم يكن بد من الاكتفاء بقدر محدود من التكرار بين الفينة والفينة، مرتين أو ثلاث مرات، والتأكد من أن التكرار لن يؤدى إلى نتيجة عكسية.

وكَلَفُ طه حسين بأسلوب القرآن الكريم الذى يذوب فى لغته فيمنحها رفعة وجمالاً، واستشهاده بالشعر العربى القديم وإشاراته إلى قبائل العرب وما كان بينها، كل هذه أمور عندما تنتقل إلى القارئ الألمانى تتخذ مذاقاً آخر. وسيجد القارئ الألمانى نفسه مطالباً باتخاذ وضع استقبال هذا العمل الفنى الأجنبى وإفساح الصدر لما يكون فيه من سمات غريبة، لها جمالياتها التى عليه أن يسلك إليها سبلها. وقد عرفنا من بعض المتابعات أن قارئا مثل جوته كان يستطيع أن يستخرج من شعر المعلقات ما ندهش له، وأنه كان يعايش شاعراً مثل حافظ الشيرازى فى فكره وأحاسيسه وتقنياته اللغوية والأسلوبية.

وقد يجد قارئ ألمانى أَلَمّ بقدر من اللغة العربية فائدةً أو متعةً فى الاستعانة بالترجمة لقراءة الأصل، أو للنظر فى تحول نص من لغة إلى لغة. وهى متعة من نوع خاص، قريبة الشبه بانتقال النص المكتوب إلى الشاشة أو التليفزيون أو خشبة المسرح، أو انتقال الكلمات من قالب القصيدة المكتوبة أو المقروءة إلى قالب الغناء المنفرد أو الجماعى. وقد تفيد الترجمة القارئ لأنها توضح له شيئاً غامضاً، لأن المترجم اجتهد فتحقق من أسماء الأشخاص والأماكن والأحداث. فليس من رأيى أن يتمسك المترجم بالغموض فيصطنعه اصطناعاً فى الترجمة، إذا كان فى مقدوره أن يوضح. ولهذا عندما ترجمتُ نصوصا من العصر الوسيط الألمانى لم أصطنع لها لغة عربية قديمة غامضة لتكون موازية للغة الألمانية العليا القديمة أو اللغة الألمانية العليا الوسيطة، ولم أحاول اصطناع سمات لهجات عربية تقابل سمات اللهجات فى بعض النصوص القديمة أو الحديثة، فالمترجم فى تصورى مطالب بأن يقدم للقارئ الغربى المعاصر له شيئاً مفهوماً على قدر الإمكان، إلا أن يكون غرض النص الأصلى التعبير عن ظاهرة الغموض، أو إبراز لامنطقية الأشياء.



في العدد القادم من «فصول» :

خصوصية الرواية العربية

(الجزء الثالث)

دراسات، شهادات، مناقشات

التأويل واللغة والعلوم الإنسانية

هانس جيورج جادامر*

أعتقد أن مشكل الهيرمينوطيقا[1] Hermenutik لا ينحصر فى المشكل المنهجى (الميثودولوجيا) للعلوم الإنسانية ولا ينجم عن المناقشات الحالية حول الطرق والأساليب العلمية فى التفكير والتفلسف، وإنما هو مشكل إنسانى ينصب حول قدرات الوجود الإنسانى التى قد نتطرق إليها يومًا ما. فلقد دفعتنى المناقشات العريقة حول الافتراضات المنهجية للعلوم الإنسانية فى هذا الاتجاه. فالاختلاف الذى نقيمه بين العلوم الإنسانية وعلوم الطبيعة غير مرضٍ من الجانبين. لا يرضى العلماء اليوم (وأعتقد أنهم على حق) أن نحصر هذه العلوم فى حلّ المشكلات (المعرفية) بواسطة قانون السببية. يؤكّد هؤلاء العلماء أن مشكلة اللغة أو المشكل الألسنى ـ فى الحقول الأساسية للنظرية الحديثة ـ هو أيضا مشكل ذو أهمية فائقة ويشغل مكانة رئيسية (فى المناقشات الفكرية المعاصرة). أتذكر أنه إثر مناقشة جمعتنى مع بعض الفيزيائيين فى أكاديمية العلوم بهايدلبيرج، قمت بوصف الاختلاف الكائن بين الاختلاف الألسنى وأهمية اللغة بالنسبة إلى الآداب من جهة، واللغة الرياضية الضرورية لعلوم الطبيعة من جهة أخرى. أجابنى زملائى الفيزيائيون: «طبعًا! لكن ماذا تعنى الرياضيات؟ إننا نجهل ذلك، لكن فيما يتعلق باستعمالنا للرياضيات، هو الاستعمال نفسه الذى تصفه كطريقة نحو إدراك الحقيقة بتأويل الظواهر ووصفها ومجاوزة النقائص .. إلخ. اللغة هى أيضا، بالنسبة إلى الفيزيائى أداة، أو ربما طريقة، أو مخطط إجمالى يحدده سلفا».

لقد أشار بعض الفيزيائيين إلى أهمية اللغة الأم من حيث هى قاعدة لكل اتفاق وتعاقد Abkommen وينطبق هذا أيضا على الرموز الاصطناعية فى العلوم. من جهة أخرى، نسعى ـ فى العلوم الإنسانية ـ إلى تأكيد أن الطريقة المثلى فى تحليل النصوص (الفهم التاريخى والتراث المندمج والمتجدّد) ليست الهدف الأسمى ولكن فكرة العلم تشتمل

* ترجمة: **محمد شوقى الزين**، باحث جزائرى، جامعة بروفونس، فرنسا.

أيضا على قضايا ثابتة وتنطوى على الطبيعة الإنسانية غير القابلة للتغيير وأيضا نتائج اكتشافات ومناهج علم الاجتماع والإنثولوچيا. طبعًا هذا القلق الذى نستشعره إزاء العالَم التاريخى معقول جداً، وأعتقد أن دور الفلسفة اليوم هو إيجاد أرضية مشتركة تضم الاتجاهات والنزعات المختلفة جميعا التى تتطوّر فى أبحاثنا وتحقيقاتنا. هكذا يتلاشى التعارض القديم بين علوم الطبيعة والعلوم الإنسانية وتصبح المناقشات حول اختلاف المناهج وتباينها عديمة الفائدة فى الوقت الراهن. تستند بداية أبحاثى إلى كون أنّنى كنت أشتغل مترجمًا، وسألنى طلبتى إذا كان بإمكانى تحليل وتفسير هذه الطريقة فى تدريس الفلسفة. لماذا تغدو هذه الطريقة فى تأويل النصوص نشاطا فلسفيا حقيقيا وليس محض انصراف إلى (دراسة) التاريخ كما يقال غالبًا وكما هو الحال دائمًا؟ للإجابة عن هذا السؤال، بدأت فى التفكير حول بعض الافتراضات الخاصة بتجربتنا فى الفن وتجربتنا فى التاريخ.

عندما أقدمت على دراسة التراث التأويلى، وجدت أن هذا التراث يتمحور حول فكرة التكرار المنتج للفعل الأصلى للإنتاج (الفنى أو الأدبى أو الفلسفى). يعد مفهوم النبوغ العبقرى المشترك مفهومًا أساسيا ومحوريًا فى نظرية الفهم البشرى الخاصة بالرومانسية والوارثين عنها. لكننى لم أوافق هذه الفكرة وسأعلن لماذا. أولا، ألاحظ أن فكرة النبوغ العبقرى المشترك هى فكرة مغرورة. لا أعتقد أنه بإمكانى فهم أفلاطون أو أرسطو أو هيجل باستنادى إلى هذه الفكرة. لكن هناك أمثلة أكثر صعوبة مثل عمق التراث الدينى والأساطير والحكايات. لا نصادف فى هذه الحالات أى كاتب عبقرى أو نبوغ عبقرى مشترك. حتى إن كان هناك كتّاب، مثل الإنجيليين والقديس بولس، فممّا لا شك فيه أن المحتوى (المعنى) الحقيقى للإنجيل لا يتطابق مع وجهة نظر كتّابه. فهى مسألة صعبة جداً. للاهوت الحديث الجدارة فى عزل وجهة نظر القديس بولس حول مسألة التجلّى الإلهى فى يسوع ـ المسيح. لكن النشاط الرئيسى الذى يقترحه التراث الدينى لا ينحصر فى هذه الدراسات التى تعزل وتفصّل وجهات النظر المختلفة للكُتّاب الذين لهم الفضل فى تدوين هذا التراث ونقله. وعليه نطرح السؤال التالى: ما الشئ الذى يعطى المشروعية فى تأويل هذا التراث بما هو تراث ليس حكرًا على أشخاص معيّنين أو شخصيات معيّنة وإنما هو تراث مشكل من اجتماع آراء الأولياء، الذى، بسبب المشاركة هذه، يزعم أنه يمثّل قانون أو قاعدة كل الرسالة المسيحية؟ فهذا مثال آخر، وتدركون الآن لماذا لا نتفق مع نظرية الإنتاج الحقيقى (للمعنى الأصلى) المؤسسة على دعامة الفكرة القائلة بالنبوغ العبقرى المشترك.

لكنّنى تساءلت بعد ذلك: وماذا عن التاريخ؟ لدينا هنا نظرية مُقْنعة لبعض وجهات النظر ولكنها تحتمل بعض النقاط المشكوك فيها. النظرية التى تستطيع تفسير إمكان إيجاد المعنى وتأويل المعنى الحقيقى للتاريخ هى ـ فى نظرى ـ فلسفة هيجل. لأن هيجل قد قال: ثمة نقطة يلتقى ويتطابق فيها مستوى الإنسان العظيم وأفقه ونشاطه مع النزعات العامة والكونية للعصر. يسمّى هيجل هذه الفكرة: die Gerchäftsträger des Weltgeistes وتعنى هنا: البُعد الذاتى للإنسان الذى يعبّر فى الوقت نفسه عن النزوع الحقيقى للعصر. هكذا يمكن تأويل نزعات العصر بتأويل مقاصد هذا الشخص وأفكاره. لكن، حتى إن تفادينا مناقشة مزاعم الفيلسوف فى اختصار عبقرية أبطال التاريخ فى فكره الخاص، فمن الواضح أنها استثناءات وأن تجربة التاريخ لا تعنى بتاتا تطابق أبعادنا وأهدافنا الشخصية مع النزعات الحقيقية للأحداث والوقائع. بالعكس، تجربة التاريخ هى ـ عموماً ـ علامة الوقائع المتغيّرة والطارئة. نسمّى هذا فى ألمانيا Schicksol، أى مصير، لكن كلمة مصير تستلزم صاحب المصير، وعليه من الضرورى أن نرى أن مسألة معنى التاريخ (نزوع الأحداث) لا تتطابق مع آفاق وأبعاد الفاعلين أو حتى مع قائد مشهد التاريخ وموجّه مجرى الأحداث. المؤرخ والفيلسوف الشهير كولينجوود Collingwood أعاد استثمار (بنوع من التعديل) النظريات الهيجلية، ولكن بالملامح غير المرضية نفسها. فقد أعطى المثال التالى: معركة ترافلجار Trafalgar ـ هذا التحقيق الحاسم فى تاريخ الإمبراطورية الإنجليزية ـ مفهومة فى جميع مستوياتها ومسارها لأن الأميرال نيلسون نجح فيها ونفّذت فيها خطّته (الحربية). وعليه، يمكننا وصف قصدية هذا الحدث بوصف مقاصد

الأميرال وتحديدها. إذا لم يفلح نيلسون (في مهمّته) يصبح هذا المسار مستحيل التحقّق. أجد أن هذه النظرية تعمل على تأدية دور الواقع. فالتاريخ - عمومًا - غامض وملتبس ويطرح - بالنسبة إلينا - مشكلاً عويصًا. فهو يدعونا إلى تأويل جميع المصادر والمنطلقات قصد اكتشاف مسار الحدث دون أن نوجد في الوضعية الملائمة التي تسمح لنا بتحديد شخص معيّن يكون هو صاحب هذا الحدث والفاعل في مساره وتوجهاته. بتحليل ودراسة أعمال دلتاي - التي كانت مهمّة جدًا في معالجة هذه المسائل وتطويرها في ألمانيا - أجد أنه (أي دلتاي) لم تكن لديه الوسائل والآليات الكافية لتفسير هذه المسائل. فمن البديهي أن يفضّل السيرة (ترجمة حياة) وخصوصا السيرة الذاتية Autobiographie بقصد إيضاح إمكان تأويل التاريخ وفهم - بشكل واضح - منطق الأحداث، لأن der wirkungs - Zusammenhang (عبارة لدلتاي يتعذّر ترجمتها) بمعنى ارتباط الأحداث يشكّل جملة النتائج دون أن تكون بمعزل عن الارتباط المعيش في ذاكرة التجربة الفردية. لكنه استثناء أن يصبح شخص ما المؤوّل أو شاهد (مباشر) بديلاً عن الأحداث التي تقع وتتجلّى للعيان (هنا والآن). نشاط المؤرّخ هو - عمومًا - على العكس من كل هذا.

لا يمكن للمؤرّخ أن ينفصل (المسافة الضرورية للحُكم والتقييم) لكي يتمكن من وصف كل الظروف التي تمتزج وتتداخل وتتشابك مشكّلة بذلك الأحداث والوقائع (في خصوصيتها). لهذا السبب، ليس في إمكان المؤوّل الاستناد إلى شاهد مباشر. فالنشاط (التأويلي) صعب ومعقّد، لأنه ليس لدينا فاعل (فريد) يصنع التاريخ ويؤثر فيه، وقواعد الفيلولوجيا لا طائل تحتها.

ثالثًا، قمتُ بدراسة المفاهيم الأساسية لعلم الجمال، لأنه لا يمكننا تأويل الأثر الفنّي بناء على فكرة النبوغ العبقري المشترك مع صاحب الأثر وإعادة تشكيل الإنتاج (أو البناء) الأصلي. لقد كان إمانويل كانط على حق عندما اعتبر أن الأثر الفني تشكله العبقرية بحيث إننا نفهم (من مفهوم العبقرية) استحالة تقليد (صاحب الأثر) واستحالة إدراك إمكان إنتاجه (الفني) أو تقنيته وتصوراته.

العبقرية genie كلمة مشتقة - كما تعلمون - من اللاتينية وهنا ingenium عبارة عن لفظ يدل على أنه مسألة حدس وإبداع خلاق يشكل العبقرية، بمعنى أنه ليس مسألة منهج وليس هناك أي إمكان في تكرار هذه القريحة والموهبة الخلاّقة أو تطبيقها أو منْهجَتها. وبالتالي، فإن المؤوّل لا يمكنه إعادة إنتاج الإبداع الأصلي وإعادة تأويله (بناء الأصل)، بمعنى فعل الإبداع أو الإنتاج.

نجد، في الأدب التأويلي، الأوهام نفسها الرامية إلى إيجاد الأفق الحقيقي للشاعر وتجديده وبناء الإمكانات الخاصة بلغته وأساليب تعبيره، فنؤوّل عندئذ الشعر بتكرار الفعل المنتج والمبدع. أعتقد أن هذا الأمر وهمي. إذا كان من السهل كتابة شعر جيّد، سنكون جميعًا شعراء. وإذا كان الشاعر بإمكانه أن يُفسِّر في كل ما يريد التعبير عنه، أعتقد أنه أمر لا طائل تحته. ثمة مسافة يتعذّر غمرها بين الإنتاج العبقري والتجربة التي نمارسها لحظة إعادة قراءة هذه المنتجات الفنية (لحظة الالتقاء بها). لهذا السبب نلتمس تفسير تجربتنا التأويلية، وتعلمنا هذه التجربة أنه لا يمكن استنفاد أهمية الأثر الفني وبالمقابل ليس عبثا أن نخضع (ونستجيب) إلى المعنى العميق المكتشَف.

ذلكم هو منطلق نظرية التأويل كما رسمتُ معالمها وعملتُ على ترقيتها وتطويرها واكتشفتُ على التوّ أننا مسجونون داخل استلاب نسمّيه التاريخانية Historismus. فمن البديهي طبعًا أن فهم شعر من الأشعار ليس هو نشاط البحث التاريخي. فهذه التجربة تعمّنا وتستولي على إدراكنا ونريد تأويل تجربتنا في حدّ ذاتها، وإنّما الشئ الذي يمسّنا في العُمق. فمن الواضح أن ما نتطلع إليه ونسعى لفهمه وإدراكه ليس هو الذاتية الخلاّقة لصاحب الأثر (الفنّي أو الأدبي). وعليه تساءلتُ: ما مسار ومعيار هذا التأويل؟ وبوصفي فيلسوفًا اشتغلتُ كثيرا على النصوص الكلاسيكية طرحت السؤال التالي: ماذا يحدث عندما نؤوّل - بشكل صحيح - النص الفلسفي؟ فاستنتجتُ - وأعتقد أنها مسألة مقنعة - أن هناك دومًا وساطة تضمن التواصل بين نظرتنا اللغوية للعالم ولغة النص. نجد أحيانًا عند الفيلولوجيين تقاليد الاحتفاظ بالألفاظ كما هي معطاة في النصوص ويستعملون

المزدوجتين قصد إفهام القارئ بأنهم لا يقومون سوى بتكرار عبارات صاحب النص. أعتقد - فى مثل هذه الحالة - أنه زوغان وتهرب وتجنّب للمسألة التى يطرحها النص. ينبغى أن نؤوّل «النص»، لأنه ينبغى أن نفهم «دلالته». التأويل والفهم، معناه أننى أفهم وأعبّر عن دلالة النص حسب أقوالى وتعبيراتى الخاصة. لهذا تعتبر الترجمة إحدى النماذج والقواعد الهامة فى التأويل، لأن الترجمة ترغمنا ليس فقط على إيجاد اللفظ (المناسب) وإنما أيضـا على إعـادة بناء وتشكيل المعنى الحقيقى للنص داخل أفق لغوى جديد تمامًا. الترجمة الحقيقية تستلزم دومًا الفهم الذى نسعى إلى تفسيره وتوضيحه. أعتقد - وهو أمر لم يناقش بإسهاب - أن الترجمة تستحيل دون فهم دقيق وصحيح مثله تمامًا مثل الفهم الذى نستعين به فى إدراك خطاب فى لغتنا الأم. وعليه، نظام الأشياء هو على النقيض من ذلك: عندما نفهم «النص» يمكننا عندئذ مباشرة الترجمة، لأنه لا يمكننا الشروع فى الترجمة دون أن نفهم مسبقًا حول ماذا يدور موضوع النص. فهذا أمر واضح. لإدراك هذه الحقيقة، ينبغى تجنّب قهرية وصرامة الميثودولوجيا العلمية. وعليه يتمثل منطلق تأملاتى الفلسفية فيما يلى: هل يتعلق الأمر فى الفلسفة بحالة خاصة أم بوضعية الإنسان الأساسية فى كل تجربة؟ كيف نشكل ونمارس تجربة العالم؟ أليس - دائمًا - بواسطة اللغة نقترب من الأحداث والوقائع، واللغة هى التى تكون مسبقًا إمكاناتنا فى تأويل نتائج ملاحظاتنا ومعايشتنا (لهذه الأحداث)؟ إذا كان صحيحا أن اللغة مسألة حاسمة فى ربطنا بالأشياء، فإننا نجد أن هذه الوضعية - كما تتمثل أمامنا - مريعة بالنسبة إلى قيم معرفتنا بالعالم، لكن أعتقد أننا نبخس قيمة إمكانات اللغة. يبدو لى أن النسبوية المشتبه فيها - تبعًا لتقييمنا لتنوع وتعدد اللغات - عبارة عن وهم. هناك ظاهرة الترجمة وظاهرة تعلّم لغة أجنبية واستعمالها وتشكيل عدة قواعد ألسنية واستعمالها، ولا نعتقد أبدا أننا نفقد شيئا بتعمقنا فى دراسة لغة جديدة. بالعكس، ندرك بأن الأشياء تصبح واسعة ومتجددة، وهذا أمر تثقيفى وجدير بالاهتمام. النظرية الكفيلة بوصف هذه النتائج هى نظرية الهيرمينوطيقا. هذا يعنى أن كل لغة لها إمكان التعبير عن كل شئ. لهذا السبب، لا تحصر اللغة ولا تقيد من تجربتنا وإنما هى مجرّد وسيط يربطنا بالأشياء. فهو بلا شك ربط محدود، لكن يمكن أن نغير نظرتنا وأن نتمثل وجهة نظر أخرى، داخل لغة أخرى.. إلخ. وعليه، تغدو مسألة الهيرمينوطيقا مهمة وأساسية ولا تنحصر فى المسألة المنهجية للعلوم الإنسانية؛ لأن الارتباط بالعالم (والاقتراب منه) بواسطة اللغة ليس مسألة خاصة بالعلوم الإنسانية وإنما بالبعد الإنسانى عمومًا. لعرض وتحليل هذا البعد، ينبغى طبعًا ملاحظة كل أشكال وإمكانات اللغة، وأعتقد أنه ثمة تقريب خصب ومنتج - لم يستعمل بعد - بين تحليل اللغة اليومية فى إنجلترا تراثنا (اللغوى) القارّى (فى أوروبا).

غير أنه ينبغى الذهاب إلى أبعد من ذلك وهى آخر محاولة أريد الإشارة إليها الآن. يتعلق الأمر بعالمية هذه المسألة (التأويلية). نجد هنا (فى الفلسفة الحديثة) وجهتى نظر: علامات عن وجود قاعدة مثالية وحيدة للمعرفة هى قاعدة التحقيق. طبعًا، دون تحقيق (مهما تكن طبيعته)، ما نفكر فيه يظل اعتباطيا. لكن، ليس التحقيق مجرد تحقيق مجهول يعمّ فى ميدان البحث العلمى. أعتقد أن كل حياة إنسانية تستند إلى تجارب قابلة للتحقيق. كما أن حقيقة التجربة لا تنحصر فى التجربة المجهولة للعلوم. وعليه، أشرت فى كتابى[2] إلى أهمية فرنسيس بيكون F. Bacon، لأنه أول من تطرق إلى الأحكام المسبقة الحاسمة بخصوص الاستعمال المنهجى للعقل. فهى ليست طبعًا مسألة نطرحها. إننا منحصرون تمامًا داخل انشغالاتنا وأحكامنا المسبقة إلى درجة أن معرفة القواعد والمناهج لا تكفى بتاتًا فى تفادى الخطأ فى تجربتنا الإنسانية. فهذا شئ ربما يكون ممكنًا داخل مسار التقدم العلمى. أين يقوم الأفراد بتصحيح بعضهم بعضاً ضمن المجهولية المفروضة المنتجة التى تغير العالم كما نراه ونتمثله اليوم؟ لكنّ هناك بُعدا آخر أو بالأحرى ثمة حدود. يمنحنا العلم - بكل مساراته التقدمية - لجنة من الخبراء. لا يوجد مشكلات لا تضمّ تقاربًا علميًا ممكنا حيث يوجد الكفاءات والسيادات. نحن الفلاسفة مرغمون على البتّ فى مسائل فى حياتنا كل لحظة دون التمكن من الاستناد إلى حكم (الضمير). لقد سمعت يوما محاضرة فيلسوف

إنجليزى معروف وضع تصميمًا حول إمكان وجود أخلاق إمبريقية (تجريبية). فخلُص إلى أن هذا الإمكان لا يمكن دحضه. فى الواقع، لم تفلح الحضارة الحديثة الآن فى تقديم السلوكات التى تسمح بإيجاد رفيق الحياة. لكن، فى نظره، اليوم الذى تقوم فيه (الحضارة الحديثة) بالتماس «إتيكا» [أخلاقيات] متطورة والتماس جماعة الخبراء، فإن كل مشكلات الإخفاق فى الزواج تختفى. أجد أن المثال مقنع للكشف عن جنون هذه الطموحات والمزاعم. يشير المثال إلى أن الشرط الإنسانى يقتضى ـ إزاء الفكرة العالمية للعلم والبحوث العلمية ـ اندماجا فرديا لجميع نتائج هذه البحوث. فهذا يرتبط، من منظورى، بكل الحالات التى نحن فيها مسؤولون عن حياتنا وهذا تؤكده تجاربنا فى الفن والتاريخ والفلسفة والدين. أعتقد أن عالمية العلوم وكذا قاعدة التحقيق السائدة فيها محصورة. ولهذا السبب فإن الهيرمينوطيقا (الفائدة فى إدماج معرفتنا) التى نتوخى فيها تطبيق كل معرفة على وضعيتنا الشخصية هى أكثر عالمية (وتعميما) من عالمية العلوم (التجريبية). ثمة فى الحقيقة تشابكات. أعتقد أن الافتراضات الأساسية أو الحاسمة فى العلوم الاجتماعية تنتج دومًا عن هذا الحقل الأساسى الذى نتفق ونتوافق فى أبعاده: أين ينبغى لكل واحد منا أن يدمج جميع المعارف التى يكتسبها من دراساته أو من تجربته الشخصية. بهذا المعنى، لست مندهشا إذا كان فى اللحظة التى يرتقى فيها تقدم العلوم وتأثيرها على الحياة الاجتماعية فإن التفكير فى حدود إمكانات هذه العلوم وفائدتها بالنسبة إلى التجارب الأساسية للحياة الإنسانية يرتقى ويزداد أيضا. أعتقد أن كلمة هيرمينوطيقا ـ مثل كل الكلمات المستعملة، فهى كلمة مطابقة للعادة الجارية ـ يمكن أن تلخّص مقاربتنا لمشكل إنسانيتنا وهو مشكل أساسى حاولت هنا وصفه وتقديم خطوطه العريضة.

هوامش:

(١) الهيرمينوطيقا يمكن تعريبها بـ «التأويلية» أو «علم التأويل» أو «فن التأويل»، وهى كلمات تعبر بالأحرى عن اصطلاح. ونحبذ صيغة «فن التأويل» «لأن التأويل هو فن ترجمة وتفسير النصوص أى "ars" باللاتينية و "Kunstlehse" بالألمانية أى آلية أو تقنية، ولأن شلايرماخر نفسه (أحد أعلام التأويل فى ألمانيا فى القرن الثامن عشر) يقول: «التأويل عبارة عن فن». وهناك صيغة «علم التأويل»، لكن الهيرمينوطيقا عبارة عن آلية وأداة وتقنية (ترجمة وتفسير وفهم ومقاربة ومقارنة) وليست نظرية أو علم. أما استعمال صيغة «هيرمينوطيقا» فهو أقرب إلى روح الكلمة نفسها، فهناك دوما كلمات أجنبية هى فى عداد المتعذر ترجمته (intra-duisible) [المترجم].

(٢) كتابه الرئيسى: **الحقيقة والمنهج: القواعد الأساسية فى فن التأويل الفلسفى** [المترجم]: **Wahrheit und Methode: Grundüzuge einer philosophischer Hermeneutik;** Tübingen, 1960;
Gesammette Werke, I, Tübingen, 1990.

تصويب

صدر العدد السابق من «فصول» تحت تاريخ شتاء ١٩٩٧ والصواب ١٩٩٨

عمليات القراءة

مقاربة ظاهراتية

فولفجانج إيزر*

عندما نأخذ عملا أدبيا بعين الاعتبار، فإن النظرية الظاهراتية فى الفن توجه الانتباه كله إلى أن المرء لا يجب أن يضع فى اعتباره النص الفعلى فحسب، بل عليه أيضا ـ وبقدر مماثل ـ أن يراعى الأفعال المضمنة عند تلقى هذا النص. هكذا، يوازن رومان إنجاردن Roman Ingarden بين بنية النص الأدبى والطرق التى يتم إدراكه بها(١). يقدم مثل هذا النص «صورا تخطيطية schematised views»(٢) يمكن من خلالها تسليط الضوء على مادة الموضوع، والواقع أن الضوء يسلط على فعل الإدراك. بناء على ذلك، يكون للعمل الأدبى قطبان؛ يمكن أن نسميهما القطب الفنى والقطب الجمالى، حيث يشير القطب الفنى إلى النص الذى أبدعه المؤلف، بينما يشير القطب الجمالى إلى الإدراك الذى يقوم به القارئ. ونتيجة لهذه القطبية، لا يمكن أن يتطابق العمل الأدبى والنص، ولا يتطابق وطريقة إدراك النص، ولكنه فى الواقع لابد أن يقع فى منتصف الطريق بين الاثنين. العمل الأدبى شئ أكثر من النص، فالنص يعنى الحياة حال إدراكه. مع ذلك، لا يعنى هذا الإدراك شيئا إذا جاء مستقلا عن المزاج الشخصى للقارئ، مع أن هذا الإدراك يتأثر بدوره بأساليب النص المتنوعة. إن التقاء النص والقارئ هو ما يأتى بالعمل الأدبى إلى الوجود، وهذا التلاقى لايمكن تعريفه أبداً على نحو دقيق، ولكنه لابد أن يظل واقعيا على الدوام، كما أنه لا يتطابق ومزاج القارئ الشخصى.

إن واقعية العمل الأدبى هى ما يمنح النص طبيعته الديناميكية، وهى أيضا الشرط المسبق للتأثيرات التى يحدثها العمل. وكما يستخدم القارئ المنظورات المختلفة التى يقدمها له النص لكى يتمكن من الربط بين الأساليب و(الصور التخطيطية) فإن القارئ أيضا يقحم النص فى الحركة، وينتج عن هذه العملية فى النهاية إيقاظ الاستجابات

* ترجمة **على عفيفى**، شاعر وباحث مصرى.

بداخله. هكذا، تدفع القراءة بالعمل الأدبي كي يكشف عن خصائصه الديناميكية المتأصلة، ولا يعد هذا اكتشافا جديدا، وهو ما توضحه لنا المراجع التي وجدت، حتى، في فترة نشأة الرواية الأولى. يقول لورنس ستيرن Laurence Sterne في (ترسترام شاندى) Tristram Shandy:

لن يجرؤ مؤلف - يفهم تماماً حدود الذوق واللياقة - على التفكير في: أن الاحترام الحقيقى الذى تمنحه لفهم القارئ، هو أن تقسم هذه القضية إلى قسمين بصورة لا خلاف حولها، وأن تدع له شيئا كي يتخيله بدوره، بالضبط كما تدع لنفسك، فما أفعله هو أننى أمنحه إطراء من هذا النوع، وأفعل كل هذا متكئا على قدرتى على إبقاء خياله مشغولا مثل خيالى[3].

إن مفهوم ستيرن للنص الأدبى هو أن هناك ما يشبه حلبة صراع يشترك فيها القارئ والمؤلف في لعبة الخيال؛ فإذا منح القارئ القصة كلها ولم يترك له ما يفعله، فإن خياله لن يدخل الحلبة أبدا، وستكون النتيجة الحتمية هي السأم، وذلك عندما نمنح الأشياء جاهزة. لهذا، يجب أن يرى العمل الأدبى بالطريقة التى تحرك خيال القارئ بهدف أن يفهم الأشياء بنفسه، وستكون القراءة مجلبة للسعادة، فقط، عندما تكون عملية نشطة ومبدعة. ربما لا يذهب النص، في عملية الإبداع هذه، بعيدا بما يكفى، وربما يذهب أبعد مما يجب، لذلك وجب علينا القول إن هذا الضجر والإرهاق سوف يشكلان الحدود التى سيترك عندها القارئ حلبة الصراع.

تظهر ملاحظة فيرجينيا وولف Virginia Woolf في دراستها عن جين أوستن Jane Austen المدى الذى تحفز به الأجزاء «غير المكتوبة» من نص مشاركة القارئ:

إن جين أوستن هي عاشقة العواطف العميقة أكثر مما يبدو على السطح، إنها تستثيرنا لنحصل على ما ليس هناك. إن ما تقدمه، كما يبدو، هو مقدار ضئيل، يتشكل من شئ ما؛ ذلك الذى يتمدد فى عقل القارئ، ويمنح مشاهد الحياة التافهة ظاهريا شكلا أكثر حيوية. يتم التوكيد دائما على الشخصية... وتجعلنا تحولات الحوار وانحناءاته في ترقب وقلق، حيث يكون نصف تركيزنا واقعا على اللحظة الراهنة، ونصفه على المستقبل.. هنا، في الواقع، في هذه القضية الممتدة، وفي القصة الرئيسية تكمن عناصر عظمة جين أوستن[4].

إن السمات غير المكتوبة لمشهد واضح التفاهة، والحوار غير المنطوق داخل «التحولات والانحناءات»، لا يدفعان القارئ إلى الفعل فحسب، بل يقودانه إلى إلقاء الضوء على أطر عديدة تقترحها المواقف الواردة، إلى الدرجة التى تكتسى هذه الأطر معها واقعية خاصة بها. وكما يمنح خيال القارئ هذه الأطرحيويتها، فإن هذه الأطر بدورها ستوازن تأثير الجزء المكتوب من النص. هكذا تبدأ العملية الديناميكية : يفترض النص المكتوب حدودا بعينها على تضميناته غير المكتوبة، وذلك حتى يمنع هذه التضمينات من أن تصبح مشوشة وغائمة أكثر مما يجب ، لكن هذه التضمينات التى صنعها خيال القارئ في الوقت نفسه، تضع الموقف المقدم في مواجهة خلفية النص التى تمنح الموقف أهمية أكبر مما يبدو أنه قد أحرز بنفسه. بهذه الطريقة يتخذ المشهد التافه فجأة «شكل الحياة الطبيعى». وحيث لم يطلق بعد اسم على ما يؤلف هذا الشكل، سندعه يفسر في النص، على الرغم من أنه يمثل، في الواقع، المنتج النهائى للتفاعل بين النص والقارئ.

- ٢ -

السؤال الذى ينشأ الآن هو: إلى أى مدى يمكن لعملية كهذه أن توصف بشكل مدرسى؟ سعيا وراء هذا الهدف، يفرض التحليل الظاهراتى نفسه، خاصة، والملاحظات المتناثرة هنا وهناك إلى الآن قد حققتها القراءة السيكولوجية التى تميل بصورة رئيسية إلى أن تكون تحليلا نفسيا، وهكذا فقد تقتصر على أفكار محددة سلفا تهتم باللاوعى. ومع ذلك، سوف نلقى نظرة عن قرب على بعض الملاحظات النفسية الجديرة بالاهتمام.

فى نقطة بداية للتحليل الظاهراتى، علينا أن نختبر الطريقة التى تعمل بها الجمل المتتابعة، حيث تؤثر كل جملة فى الأخرى، وسيكون لهذا أهمية خاصة فى النصوص الأدبية، إذا أخذنا فى الاعتبار حقيقة أن هذه الجمل لا تتماثل مع أى حقيقة موضوعية خارج نفسها. إن العالم الذى تقدمه النصوص الأدبية قد شيد على ما أسماه إنجاردن «الجمل المتعالقة المقصودة» Intentional sentences correlative:

> تتصل الجمل بطرق مختلفة لتشكل وحدات دلالة أكثر تعقيدا، تلك التى تكشف عن بناء متنوع بدرجة كبيرة، فتكون سببا فى بزوغ كيانات مثل القصة القصيرة، الرواية، الديالوج، الدراما، نظرية علمية.. فى التحليل الأخير هناك بزوغ لعالم خاص، مع أجزاء مكونة تتحدد بهذه الطريقة أو تلك، ومع كل التنوعات التى يمكن أن تحدث داخل هذه الأجزاء ـ يشبه هذا كله علاقات مقصودة إلى حد بعيد بين تراكيب الجمل، فإذا شكلت هذه التراكيب عملا أدبيا فى النهاية، فأنا أسمى حاصل جمع الجمل المتعالقة المقصودة «العالم المخلوق» فى العمل(٥).

لا يمر هذا العالم على أى حال، عبر عينى القارئ مثل شريط سينمائى. إن الجمل هى «الأجزاء المؤلفة» لدرجة أنها تصنع بيانات، ادعاءات، أو ملاحظات أو معلومات. هكذا تثبت الجمل منظورات مختلفة فى النص. ولكنها تبقى «الأجزاء المؤلفة» فحسب، وهى ليست المجموع الكلى للنص نفسه. تكشف الجمل المتعالقة المقصودة عن الارتباطات الدقيقة التى يكون كل منها بمفرده أقل تجسدا من البيانات والادعاءات والملاحظات، مع أن هذه الجمل تتخذ فقط معناها الحقيقى من خلال تفاعل ارتباطها.

كيف يتصور شخص ما الارتباط بين الجمل المتعالقة؟ إنها تعين تلك المواضع التى يكون فيها القارئ قادرا على تجاوز حدود النص. عليه أن يقبل منظورات خاصة مقدمة، ولكنه بفعله هذا يكون سببا فى تفاعلها بصورة حتمية. عندما يتحدث إنجاردن عن الجمل المتعالقة المقصودة فى الأدب، فإن البيانات المصنوعة أو المعلومات المبلغة فى الجملة، تكتسب بالفعل، وبمعنى محدد، شرعية: أن الجملة لا تكون فحسب من بيان، ذلك الذى سيكون سخيفا، بعد هذا كله، مثل شخص سيتمكن فحسب من صنع بيانات عن الأشياء الموجودة ـ بل تهدف إلى شئ ما وراء ما تقوله بالفعل. هذا صحيح فى جمل الأعمال الأدبية كلها، وهو صحيح من خلال التفاعل بين هذه الجمل التى يتحقق هدفها العام. هذا ما يمنحها نوعيتها الخاصة فى النصوص الأدبية. عند استيعابها باعتبارها، ملاحظات، متعهدة بإبلاغ معلومات.. إلخ، فإنها تكون دائما دلائل على شئ ما يجب أن يأتى، البنية التى تتنبئ فيها بمحتواها المحدد.

توجه هذه الجمل حركة العملية التى ينبثق منها المحتوى الحقيقى للنص نفسه. صرح هوسرل ذات مرة فى وصفه للوعى الداخلى بالوقت عند رجل:

> كل عملية بنائية أصلية تدفع بقصديات مسبقة، تلك التى تبنى وتجمع البذور لما سيأتى، وعلى هذا تأتى به لكى يثمر(٦).

من أجل استحضار النص الأدبى كى يثمر فإنه يحتاج إلى خيال القارئ، الخيال الذى يعطى شكلا للتفاعل بين الجمل المتعالقة التى أنذر بها، وذلك فى بنية عن طريق تعالق الجمل. توجه ملاحظة هوسرل أنظارنا إلى النقطة التى تلعب دورا كبيرا فى عملية القراءة. إن الجمل المفردة لا تعمل مع بعضها لتلقى الضوء على ما سيأتى فحسب، بل أيضا لتشكل توقعا لهذه المشاهدة. يسمى هوسرل هذا التوقع «القصد المسبق». وكما يميز هذا البناء الجمل المتعالقة كلها، فإن تفاعل هذه الجمل المتعالقة لن يكون تحقيقا للتوقع بقدر ما هو تعديل مستمر له.

لهذا السبب نادرا ما تتحقق التوقعات فى النصوص الأدبية الحقيقية. وإذا تحققت، فسوف تقتصر مثل هذه النصوص على تخصيص توقع ما دون غيره، ولسوف يتعذر تجنب طرح سؤال عن أى المقاصد كان عليه أن يحقق. بالتحفظ الكافى، نحن نشعر أن أى تأثير مؤكد ـ مثل ما نطلبه ضمنيا من النصوص التفسيرية، ونشير إلى الأهداف

التى قصدت هذه النصوص أن تستحضرها ، هو عيب فى العمل الأدبى، لأنه كلما خصص نص أو أكد توقعا استثاره فى البداية أصبحنا مطلعين بصورة أكبر على أغراض النص التعليمية. لذلك، وعلى أحسن الفروض، فإننا نستطيع فقط قبول أو رفض الموضوعات المفروضة علينا. إن الوضوح الشديد لمثل هذا النص، سيجعلنا راغبين فى التحرر من براثنه. وبشكل عام لا تتطور جمل النصوص الأدبية المتعالقة بهذه الطريقة الصارمة؛ لأن التوقعات التى تستدعيها هذه الجمل تميل إلى تجاوز بعضها بعضاً بالطريقة نفسها التى تتعدل بها الجمل باستمرار عندما يقرأها شخص.

وقد يميل شخص إلى التبسيط بقوله إن كل جملة متعالقة مقصودة تكشف أفقا خاصا، يعدل إن لم يتبدل كلية، عن طريق الجمل الناجحة. وبينما تستثير هذه التوقعات اهتماما بما سيأتى، فإن التعديل التالى لهذه التوقعات سيكون له أيضا تأثير استعادى لما قرأ بالفعل. قد يتخذ هذا أهمية تختلف الآن عن تلك التى كانت له لحظة القراءة.

كل ما نقرأه يغوص فى ذاكرتنا ويختزن، وقد يعاود الظهور مرة أخرى فى وقت لاحق موضوعا على خلفية مختلفة. ونتيجة لذلك، يتمكن القارئ من تطوير سياقات لم يكن من الممكن توقعها حتى الآن. إن الذاكرة المستدعاة، برغم ذلك، لا يمكنها إعادة افتراض شكلها الأصلى ، لأن هذا سوف يعنى أن الذاكرة ونفاذ البصيرة كانا متطابقين، والأمر بوضوح ليس كذلك. إن الخلفية الجديدة تسلط الضوء على فرضيات جديدة مختلفة عما اعترفنا به للذاكرة، وهذه بدورها تسلط الضوء على الخلفية الجديدة، وهكذا، مستثيرة تنبؤات أكثر تعقيدا. هكذا، فالقارئ بتأسيسه هذه العلاقات الداخلية بين الماضى والحاضر والمستقبل، يجعل النص بالفعل يكشف عن تعددية الروابط الكامنة فيه. هذه الروابط هى منتج عقل القارئ الذى يعمل على مواد النص الخام، على الرغم من أنها ليست النص نفسه - لأن هذه الروابط تتكون فقط من جمل وعبارات ومعلومات.. إلخ.

يوضح هذا سبب شعور القارئ، فى أغلب الأحيان، بأنه متورط فى الأحداث التى تبدو حقيقية له وقت القراءة، مع أنها فى الواقع بعيدة جدا عن واقعه الخاص. إن مقولة إن القراء المختلفين تماما يمكن أن يتأثروا بطرق مختلفة بـ«واقعية» نص معين، هى دليل كاف على الدرجة التى تحول بها النصوص الأدبية القراءة إلى عملية إبداعية أنفذ بصيرة مما يكتب. ينشط النص الأدبى قدراتنا ويمكننا من إعادة خلق العالم الذى يخلقه. إن ناتج هذا النشاط الإبداعى هو ما يمكن أن نطلق عليه البعد الواقعى للنص، البعد الذى يمنح النص واقعيته، وهذا البعد الواقعى ليس النص نفسه ولا هو تخيل القارئ، إنما هو التمازج بين النص والتخيل.

كما رأينا، يمكن أن يوصف نشاط القراءة على أنه نوع من أنواع المشهد مختلف الألوان Kaledoscop، للمقاصد المسبقة وإعادات التجميع. كل جملة تشتمل على رؤية مسبقة للتى تليها وتشكل ما يشبه نافذة لرؤية ما سيأتى وما يأتى بدوره يغير «الرؤية المسبقة»، ومن ثم تصبح «نافذة الرؤية» لما قرأ. تمثل هذه العملية كلها تحقيقا للكامن ولواقعية النص غير المعبر عنها، بحيث يرى ذلك فقط بوصفه إطارا لتنوع كبير فى الوسائل، يجتلب به البعد الواقعى إلى الوجود. إن عملية التنبؤ والاستعادة نفسها لا تتطور بطريقة سلسة، وقد نبه إنجاردن إلى هذه الحقيقة، وعزا إليها أهمية كبيرة:

> فإننا بمجرد الاستغراق فى تيار (جملة - فكرة) نكون جاهزين، بعد استكمال فكرة إحدى الجمل، للتفكير فى «الاستمرارية» التى ستجىء حتى على شكل جملة - أى شكل الجملة الذى يتعالق مع الجملة التى فكرنا فيها لتونا. بهذه الطريقة تذهب عملية القراءة عفويا إلى الأمام. ولكن إذا لم تتصل الجملة اللاحقة وبمحض الصدفة، اتصالا ملموسا، بصورة ما، مع الجملة التى فكرنا فيها توا، يحدث - من ثم - انسداد فى جريان الأفكار. ستولد هذه الفجوة بشكل أو بآخر دهشة أو نقمة. ويجب أن يتم التغلب على هذا الانسداد إذا اندفعت القراءة مرة أخرى(٧).

إن الفجوة التى تعوق تيار الجمل هى - فيما يرى إنجاردن - وليدة الصدفة، ويجب أن ترى على أنها عيب، وهو ما يطابق التزامه بالفكرة الكلاسيكية عن الفن. إذا كان شخص يرى تتابع الجمل على أنه تيار مستمر، فهذا يتضمن أن التنبؤ المستثار بواسطة جملة واحدة سوف يتحقق بوجه عام بواسطة الجملة التالية، ولسوف يستثير إحباط تنبؤ أحدهم أحاسيس النقمة. إضافة إلى ذلك، تمتلئ النصوص الأدبية بالانحرافات والتحولات غير المتوقعة وأيضا بإحباط للتوقعات. حتى فى أبسط التوقعات، هناك قصدية لأن يكون هناك نوع من الإعاقة، حتى إن كان سبب ذلك أنه لا توجد أبدا حكاية يمكن أن تحكى بأكملها. فى الواقع، وفقط من خلال عدم الضروريات التى يتعذر تجنبها، تكتسب القصة ديناميتها. هكذا، عندما يعاق التيار ونوجه إلى اتجاهات غير متوقعة، فإن الفرصة تمنح لنا كى نستخدم قدراتنا الخاصة فى تثبيت الروابط - لملء الفجوات التى تركها النص نفسه(٨).

لهذه الفجوات تأثير مختلف على عملية التوقع والاستعادة، وبالتالى على «الجشطلت» الخاص بالبعد الواقعى، لأن هذه الفجوات يمكن أن تملأ بطرق مختلفة. لهذا السبب قد يفهم نص بطرق عدة مختلفة، وليس هناك قراءة يمكنها استنفاد الإمكان الكامل؛ لأن كل قارئ سوف يملأ الفجوات بطريقته الخاصة، مستثنيا بذلك الاحتمالات الأخرى المختلفة، وعندما يقرأ، سوف يصنع قراره الخاص بكيفية سد الفجوات. بهذا الفعل المتجسد تكتشف ديناميات القراءة. وبصنعه لقراره الخاص، يسلم القارئ بعدم نضوب النص، فى الوقت الذى يكون فيه عدم النضوب هذا، هو ما يدفعه إلى صنع قراره. كانت هذه العملية غير واعية بشكل أو بآخر مع النصوص التقليدية، ولكن كثيراً ما استثمرتها النصوص الحديثة بوعى كبير. وغالبا ما تكون هذه النصوص متشظية إلى درجة ينصب اهتمام المرء معها تقريبا - وبصورة استثنائية - على بحث الارتباطات بين الشظايا؛ على أن هذا ليس تعقيداً لـ «سلسلة» الروابط بقدر ما هو جعلنا على وعى بطبيعة قدرتنا الخاصة على استنتاج العلاقات. فى مثل هذه الحالات يشير النص مباشرة إلى مفاهيمنا المسبقة الخاصة بنا، التى اكتشفت عن طريق فعل التأويل بما هو عنصر أساسى فى عملية القراءة. فى كل النصوص الأدبية، يمكن القول إن عملية القراءة عملية انتقائية، وإن النص الكامن أغنى بشكل مطلق من أى إدراك فردى. يؤيد هذا الحقيقة القائلة بأن القراءة الثانية لقطعة أدبية غالبا ما تنتج انطباعا مختلفا عن الانطباع الأول. وقد تعود أسباب ذلك إلى تغير ظروف القارئ الخاصة، لذلك، يجب أن يكون النص على هذه الشاكلة ليسمح بهذا الاختلاف. فى القراءة الثانية تميل الأحداث المألوفة إلى الظهور تحت ضوء جديد، وتبدو كأنها صححت وخصبت فى الوقت نفسه.

يوجد فى كل نص تتابع زمنى ممكن، وعلى القارئ أن يدركه، حتما، ومن المستحيل استيعاب نص فى دقيقة واحدة، حتى إن كان قصيراً. هكذا تشتمل عملية القراءة دائما على رؤية النص من خلال منظور دائب الحركة، يربط الأشكال المختلفة، وينشئ ما أسميناه بالبعد الواقعى. هذا البعد، بالطبع، يتبدل طوال الوقت الذى نقرأ فيه. ومع ذلك، عندما ننتهى من النص، ونقرأه مرة أخرى، تنتج معرفتنا الإضافية فى زمن تال مختلف، وسوف نميل إلى تثبيت العلاقات بالإشارة إلى اطلاعنا على ما سيأتى، وسوف تفترض مظاهر خاصة فى النص أهمية لم نقع عليها فى القراءة الأولى، بينما ستتراجع مظاهر أخرى إلى الخلفية، إنها تجربة عامة وكافية لشخص لكى يقول إنه لاحظ فى القراءة الثانية أشياء لم يلتفت إليها فى قراءته الأولى للكتاب، ولكن سيكون هذا صعبا على نحو مدهش من وجهة النظر القائلة بأن القارئ ينظر إلى النص من منظور مختلف فى المرة الثانية. إن الوقت الذى يلى ما يدركه الشخص فى قراءته الأولى، لا يمكن بأية حال أن يتكرر فى القراءة الثانية، ومن المحتم أن يؤدى عدم التكرار هذا إلى تعديل فى خبرة القراءة. لا يمكن القول إن القراءة الثانية «أكثر حقيقية أو أصح» من الأولى، إنهما ببساطة شديدة مختلفتان: يثبت القارئ البعد الواقعى للنص بإدراكه تتابعا زمنيا جديدا. هكذا، وحتى فى الرؤى المتغيرة، يسمح النص، بل فى الواقع، يستحث قراءة إبداعية.

مهما كانت الطريقة وتحت أى ظروف، يمكن أن يربط القارئ فيها أطوار النص معاً، ستكون دائماً عمليتا التنبؤ والاستعادة هما ما يقودان إلى تشكيل البعد الواقعى، الذى يحول النص بدوره إلى تجربة للقارئ. إن الطريقة التى تحدث

بها هذه التجربة خلال عملية التعديل المستمر، مماثلة بدقة للطريقة التى تجنى بها الخبرات فى الحياة. وهكذا، فإن «واقع» تجربة القراءة يمكن أن يضىء النماذج الأساسية للتجربة الواقعية:

نحن لدينا خبرة بالعالم، لا تفهم بوصفها نظاماً للعلاقات يحدد تماماً كل حادثة، ولكن بوصفها وحدة كاملة مفتوحة، توليفتها غير قابلة للنفاد... منذ اللحظة التى يتم فيها إدراك التجربة على أنها بداية المعرفة ـ الخبرة بمعنى الانفتاح على عالمنا الواقعى ـ لا تكون هناك طريقة أخرى للتفريق بين مستوى الحقائق السابقة ووحدة الحقائق الواقعية، ما يجب أن يكون عليه العالم بالضرورة، وما هو عليه بالفعل[٩].

إن الطريقة التى يعالج بها القارئ النص سوف تعكس مزاجه الخاص، وعلى هذا النحو يعمل النص الأدبى بوصفه مرآة بشكل ما. ولكن، فى الوقت نفسه، فإن الواقع الذى تساعد هذه العملية على خلقه سيكون واحدا من الحقائق المختلفة عن حقائقه الخاصة. هكذا سيكون هذا الشخص مختلفا عن طبيعته (لأننا، عادة، نميل إلى الضجر من النصوص التى تضعنا مع الأشياء التى نعرفها جيداً بأنفسنا). هكذا، تكون لدينا حالة المحاكاة الساخرة الواضحة التى يدفع فيها القارئ إلى اكتشاف جوانب من نفسه لكى يجرب الواقع المختلف عن واقعه الخاص. إن تأثير هذا الواقع عليه سيعتمد كثيرا على المدى الذى سيزود به نفسه بجزء غير مكتوب فى النص وبصورة نشطة، ومن ثم على التزود بكل الروابط المفتقدة، وعليه أن يفكر طبقاً للتجارب المختلفة عن تجاربه. وفى الواقع يتم هذا فقط بأن يترك خلفه العالم المألوف لخبرته الخاصة الذى يستطيع القارئ أن يتنبأ به فعلا فى المغامرة التى يقدمها له النص الأدبى.

ـ ٣ ـ

رأينا أنه أثناء عملية القراءة يوجد نسج قائم من التنبؤ والاستعادة، قد يتحول فى القراءة الثانية إلى نوع من الاستعادة الأمامية. سوف تختلف الانطباعات التى تنشأ نتيجة لهذه العملية من شخص إلى آخر، ولكن فقط فى نطاق الحدود التى فرضها النص المكتوب باعتبارها مقابلا للنص غير المكتوب. بالطريقة نفسها، إذا كان هناك شخصان يحدقان فى سماء الليل، فقد ينظر كلاهما إلى تجمع النجوم نفسه، ولكن سيرى أحدهما صورة محراث، أما الآخر فسوف يصف الدب الأكبر. «النجوم» فى النص الأدبى تثبت، ولكن الخطوط التى تربطها تكون قابلة للتغير. وقد يبذل مؤلف النص جهده، بالطبع، للتأثير على مخيلة القارئ ـ فلديه كل أبهة التقنيات السردية عند تدبيره النص ـ ولكن لن يحاول أبداً أى كاتب محترم أن يضع كل الصورة أمام عينى قارئه. فإذا حاول ذلك، سرعان ما يفقد هذا القارئ؛ لأنه بتنشيط خيالات القارئ فقط يأمل المؤلف أن يورطه وأن يدرك مقاصد نصه. يسأل جيلبرت ريل Gilpert Ryle عند تحليله الخيال: «كيف يمكن لشخص أن يتصور أنه يرى شيئاً ما دون أن يكون مدركاً أنه لا يراه؟» وهو يجيب كالتالى:

لا تستلزم رؤية هيلفيلين (اسم جبل) فى خيال شخص، ما تستلزمه رؤية هيلفلين ورؤية لقطات فوتوغرافية له، من امتلاك حواس الرؤية. إنها تشتمل على فكرة امتلاك رؤية لهيلفيلين، وهى لذلك عملية أكثر تعقيداً من عملية امتلاك صورة لهليفيلين، إنها أحد استخدامين من بين استخدامات أخرى عن معرفة كيف يجب أن يبدو هليفيلين، أو ـ بمعنى الكلمة ـ هو تفكير عن كيف يجب أن يبدو هيليفيلين. إن التوقعات التى تتم عند رؤية هيليفلين فى ناحية منها لا تتم فى الواقع عند تصوره، ولكن تصوره شئ قد يشبه إعادة الحصول على التوقعات وهى متحققة. وبعيدا جدا عن التصور مشتملا على امتلاك حواس باهتة، أو شبح الحواس، فإنه يتضمن بالضبط فقدانا لما سيطلب شخص الحصول عليه، إذا كان أحدهم ناظراً إلى الجبل[١٠].

إذا كان شخص قد رأى الجبل، فإنه بالطبع لن يكون قادرا على تخيله بعد ذلك. وعلى ذلك، فإن فعل تصور الجبل يفترض مسبقا غيابه، يماثل ذلك، أننا فقط مع

النصوص الأدبية نستطيع أن نتصور الأشياء التى ليست هناك؛ حيث يعطينا الجزء المكتوب من النص المعرفة ، ولكن ما يمنحنا فرصة تصور الأشياء هو، فى الواقع، الجزء غير المكتوب من النص، لن نكون قادرين على استخدام خيالنا دون وجود عناصر غامضة ـ الفجوات فى النص[١١].

لقد أبدت تجربة عن المشاهدة لدى كثير من الناس حقيقة هذه الملاحظة، ومثال على ذلك فيلم مأخوذ عن رواية، أثناء قراءة (توم جونز)، قد لا يكون لدى القراء مفهوم واضح عن الشكل الحقيقى للبطل، وعند مشاهدة الفيلم قد يقول بعضهم «إنه ليس كما تخيلته». المسألة هنا هى، أن قارئ (توم جونز) قادر على تخيل البطل لنفسه فعليا وكذلك يدرك خياله العدد الهائل من الاحتمالات؛ ففى اللحظة التى تنحصر فيها هذه الاحتمالات فى صورة كاملة وثابتة، تطرد التصورات من الحلبة. ونشعر أننا وقعنا فريسة للغش بطريقة ما. قد يكون هذا تبسيطاً مخلا بالعملية، ولكنه يوضح صراحة الاحتمال الذى ينبثق من حقيقة أن البطل فى الرواية يجب تصوره ولا يمكن أن يشاهد. فى الرواية يكون على القارئ أن يستخدم خياله فى تركيب المعلومات التى قدمت له، وسيكون إدراكه الحسى أيضاً أغنى وأكثر شجاعة فى آن؛ فمع الفيلم يتقيد القارئ بالإدراك الحسى الفيزيائى فحسب، وبالتالى يلغى بقسوة كل ما يتذكره عن العالم الذى ألفه.

ـ ٤ ـ

إن «التصور» الذى يصنعه خيالنا هو واحد فقط من الأنشطة التى نشكل من خلالها «جشطلت» عن النص الأدبى. لقد ناقشنا بالفعل عملية التنبؤ والاستعادة؛ ولهذا علينا أن نضيف عملية دمج الجوانب المختلفة لنص معا لنشكل القوام الذى سيبحث عنه القارئ دائماً. بينما يمكن أن تتعدل التوقعات باستمرار، وبينما تتعدد التخيلات باستمرار، فسوف يستمر القارئ فى نضاله، ولو بصورة غير واعية، ليوفق كل الأشياء معاً فى نموذج متماسك. عند قراءة أفكار، والأمر كذلك عند سماع جملة، يكون من الصعب أن نفرق بين ما أعطى لنا وما نضيفه فى عملية الإسقاط التى يتوقف حدوثها على الإدراك.. إنه تخمين الملاحظ الذى يختبر خليط الأشكال والألوان والمعنى المتماسك، مبلوراً إياه إلى شكل عندما يكتشف التفسير المتماسك[١٢]. بتجميع الأجزاء المكتوبة من النص معاً، نجعلها قادرة على التفاعل، ونلاحظ الاتجاه الذى تقودنا الأجزاء المكتوبة إليه، ونسقط عليها الثبات الذى نطلبه باعتبارنا قراء. هذا «الجشطلت» يجب حتماً أن يتلون بعملية اختيارنا الشخصى. ولأن النص نفسه لا يمنح الجشطلت فإنه ينشأ من التلاقى بين النص المكتوب والعقل الفردى للقارئ بما له من تاريخ خاص من التجربة، ووعى خاص، وبصيرة. إن الجشطلت ليس هو المعنى الحقيقى للنص، وهو على الأكثر معنى فردى «الفهم هو فعل فردى لمشاهدة الأشياء مع بعضها، وهو ذلك فقط»[١٣]. فى النص الأدبى لا يكون مثل هذا الفهم غير منفصل عن توقعات القارئ، وحين تكون لدينا توقعات يكون لدينا أيضا، واحد من أكثر الأسلحة فعالية عن عتاد الكاتب.

متى اقترحت قراءة ثابتة نفسها.. تتلاشى التصورات[١٤]. التصورات، كما يقول نورثروب فراى، تثبت أو تكون قابلة للتحديد، والواقع يتفهم جيداً تماما مثل نقيضه[١٥].

عادة ما يتخذ «الجشطلت» الخاص بنص أو (على الأصح، يعطى) هذا الإطار الثابت أو القابل للتحديد، كما يكون هذا جوهرياً بالنسبة إلى همنا الخاص، ولكن من ناحية أخرى، لو تكونت القراءة من لا شئ سوى بناء غير مشوش بالتصورات، فسوف تكون عملية مشكوكا فيها، إن لم تكن خطرة بمعنى الكلمة، فبدلاً من جعلنا على اتصال بالواقع، ربما تؤدى بنا بعيداً عن الحقائق. بالطبع، هناك عنصر «الهرب من الواقع» بالاستغراق فى الخيال فى الأدب كله، ناتج عن هذا الخلق المتجسد للتصورات، ولكن هناك بعض النصوص التى لا تقدم شيئاً سوى عالم متناغم، خال من كل التناقض، مقصياً عن عمد أى شئ يشوش على التصورات التى تم تثبيتها، وهذه هى النصوص التى لا نحب عامة أن نصنفها على أنها أدب. ويمكن أن نورد مجلات المرأة والأشكال الوقحة من القصة البوليسية بوصفها أمثلة.

مع ذلك، وحتى إذا كان من الممكن أن تؤدى جرعة زائدة من الأوهام إلى التفاهة، فإن هذا لا يعنى أن عملية بناء التصورات سوف يستغنى عنها ذهنياً بصورة تامة. على العكس من ذلك، حتى فى النصوص التى تظهر كأنها تقاوم تشكل التصور، توجه انتباهنا هكذا إلى سبب هذه المقاومة، ومازلنا نحتاج إلى وهم دائم، حيث تكون المقاومة نفسها هى النموذج الراسخ الأساسى فى النص. هذا حقيقى على وجه الخصوص بالنسبة إلى النصوص الحديثة، التى يكون فيها أحكام دقيقة للتفاصيل المكتوبة، والتى تزيد نسبة الغموض، تظهر تفصيلة لتعارض أخرى، وهكذا تستثير وتحبط رغبتنا فى «التصور» فى آن، هكذا وباستمرار تسبب افتراضا لـ«جشطلت» النص لكى ينحل دون تشكل التصورات، فإن عالم النص غير المألوف سيظل غير مألوف، ومن خلال التصورات، تصبح التجربة التى يقدمها النص سهلة المنال بالنسبة إلينا، لأن التصورات فقط، فى مستوياتها المختلفة من الثبات، هى التى تجعل التجربة «ممكنة القراءة».

إذا كنا لا نستطيع أن نجد (أو نفرض) هذا الثبات، فإننا عاجلاً أو آجلاً سوف نقتل النص. العملية حقاً هى التفسير. يستفز النص توقعات معينة نسقطها بدورنا على النص بالطريقة التى نقلل بها احتمالات تعدد المعانى إلى تفسير واحد مع الاحتفاظ بالتوقعات المستثارة، هكذا، مستخلصين معنى صورياً واحداً. إن طبيعة النص المتعدد المعانى و(التصور) الذى يصنعه القارئ هما عاملان متعارضان. فلو كان التصور كاملاً، فإن طبيعة تعدد المعانى سوف تتلاشى ، وإذا كانت طبيعة خاصية تعدد المعانى طاغية، فإن التصورات ستتحطم كلها. كلا الطرفين يمكن تصوره، ولكن فى النص الأدبى المستقل نجد دائماً شكلا من أشكال التوازن بين النزوعين المتعارضين. لذلك ، لا يمكن أن يكون تشكل التصورات كلياً، ولكن عدم الاكتمال هذا هو ما يعطى النص قيمته المنتجة.

بالنظر إلى تجربة القراءة، لاحظ والتر باتر ذات مرة:

لأن القارئ وقور تكون الكلمات هى الأخرى رزينة والكلمة المزخرفة، الشكل، الشكل الثانوى، أو اللون أو الإحالة نادراً ما تقنع بالموت أو بأن تصدق على نحو تام فى اللحظة المناسبة، ولكنها ستبقى للحظة حتماً منشطة (لفكرة بارعة مفاجئة) خلفها، عما يمكن أن يكون تداعياً غريباً للمعانى والأفكار[١٦].

حتى بينما يبحث القارئ عن نموذج ثابت فى النص، فإنه يكشف أيضاً دوافع أخرى لا يمكن أن تندمج فى الحال، أو حتى ستقاوم الاندماج النهائى. هكذا، ستبقى احتمالات النص الدلالية بعيدة جداً عن المعنى التصورى المتشكل أثناء القراءة. ولكن هذا الانطباع، بالطبع، يكتسب فقط من خلال قراءة النص. هكذا لا يكون المعنى الشكلى سوى تحقق pars pro toto للنص، ولأن هذا التحقق يسبب هذا الغنى العظيم الذى نبحث عنه لنحصره، فى الواقع فى بعض النصوص الحديثة، يكون وعينا بهذا الغنى له الأسبقية على أى معنى صورى.

لهذه الحقيقة نتائج عدة يمكن أن يتم تناولها بصورة منفصلة بهدف التحليل، على الرغم من أنها ستعمل كلها معاً فى عملية القراءة. كما رأينا، يكون المعنى الثابت والمعنى الصورى معنيين جوهريين لفهم تجربة مألوفة، تلك التى يمكننا أن ندمجها فى عالم خيالنا الخاص خلال عملية بناء التصور. فى الوقت نفسه، يتعارض هذا الثبات مع كثير من احتمالات التحقق الأخرى، ويهدف هذا الثبات إلى استبعاد النتيجة التى يترافق بها المعنى الشكلى دائمًا مع «التداعيات الغريبة للمعانى» التى لا تتلاءم مع التصورات المتشكلة. النتيجة الأولى هى، فى الواقع، أنه عند تشكل تصوراتنا، ننتج أيضاً، وفى الوقت نفسه، تشويشاً مستتراً على هذه التصورات وبتحفظ كبير، ينطبق هذا عملياً على النصوص التى تحققت فيها توقعاتنا فعلياً، مع أنه سيكون لدى أحدهم فكرة عن أن تحقق توقعاتنا سيساعد على إكمال التصور:

التصور يتناقض تدريجياً مع التوقع الذى تضاعف، والمفترض أن نسلم به جدلا ونطلب المزيد[١٧].

تشير التجارب فى الجشطلت السيكولوجى إلى شئ واضح فى كتاب جومبرش Gombrich (الفن والوهم):

مع أننا يمكن أن نكون واعين عقلياً بحقيقة أن أى تجربة يجب أن تكون تصوراً، فإننا لا نستطيع أن نتحدث على نحو صارم، بأننا نراقب أنفسنا حائزين على وهم[١٨].

الآن، إن لم يكن التصور حالة مؤقتة، فإن هذا يعنى أننا كان يمكن أن نكون، كما حدث، مدركين لها باستمرار. وإذا كانت القراءة على وجه الحصر هى مسألة إنتاج تصور - وهو اعتقاد ضرورى لفهم تجربة غير مألوفة - فعلينا أن نبعد خطر الوقوع ضحية لخدعة فادحة. ومن الدقيق القول إن عملية التصور المؤقتة تكتشف أثناء عملية القراءة كاملة.

عندما تترافق باستمرار بنية التصورات مع «المرافقات الغريبة» التى لا يمكن أن تكون متناغمة مع التصورات، يكون على القارئ أن يتخلى باستمرار عن محددات «المعنى» التى منحها للنص. ولأنه من بينى التصورات، فإنه يتأرجح بين التورط فى هذه التصورات وملاحظتها، ويجعل ذاته منفتحة على العالم غير المألوف دون أن يسجن نفسه فيه. يتحرك القارئ خلال هذه العملية إلى حاضر العالم الروائى، كما يمارس وقائع النص كما تحدث.

فى التقلب بين الاستمرارية و«الترافق الغريب» من جانب، وملاحظة التصورات والتورط فيها، من جانب آخر، يكون القارئ ملتزما بإدارة عملية اتزانه الخاص، وهو ما يشكل الخبرة الجمالية التى يقدمها النص الأدبى. ومع ذلك، إذا حقق القارئ هذا التوازن فإنه - بوضوح - لن يكون، بعد، مرتبطا بعملية الاستمرارية ومقاطعة الاستمرارية. ولأن هذه العملية هى ما يخلق عملية التوازن، أمكننا القول إن عدم التحقق الراسخ للتوازن هو شرط مسبق لحدوث الدينامية الكبيرة لهذه العملية. سيكون من المحتم علينا فى بحثنا عن الاتزان أن نبدأ بتوقعات بعينها سيكون تحطيمها مكملا للتجربة الجمالية.

فضلا عن هذا، لكى نقول فقط «إن توقعاتنا تحققت» فسيعنى هذا أننا أخطأنا فى حق تعبير آخر ملتبس بشكل بين. فمن ناحية، يبدو هذا الموقف منكرا للحقيقة الواضحة التى تشتق من المفاجآت أكثر مما تشتق من استمتاعنا، من خيانات توقعاتنا. يكمن حل هذه المفارقة فى إيجاد أرضية للتفريق بين «الدهشة» والإحباط. تقريبا، يمكن أن يتم التفريق طبقاً لتأثيرات الدهشة والإحباط علينا. الإحباط يعوق الفعالية أو يكبحها. إنه يحتم توجها جديدا لأنشطتنا إذا لزم علينا الهروب the cul de sac بناء على ذلك، نتخلى عن الشئ المحبط ونعود إلى النشاط الاندفاعى الأعمى. من ناحية أخرى تسبب الدهشة فقط تخليا مؤقتا عن الصورة التمهيدية للتجربة، واستعانة بالتأمل الحاد وإنعام النظر. من جانب آخر، ترى عناصر الدهشة فى ارتباطها بما مضى قبل ذلك، وبكل اندفاع التجربة، يكون الاستمتاع بكل هذه القيم شديدا إلى أبعد حد. أخيراً، يكون من الواضح ضرورة أن تظل هناك دائما درجة من درجات الخيالية أو الدهشة فى كل هذه القيم إذا أمكن عمل تحديد تصاعدى لاتجاه الفعل الكلى.. وأى تجربة جمالية تميل إلى إظهار تفاعل مستمر بين العمليات «الاستدلالية» وغير «الاستدلالية»[١٩].

إن التفاعل بين العمليات «الاستدلالية» وغير «الاستدلالية» هو ما يمنح النص معناه الشكلى، وليس التوقعات الفردية أو المفاجآت أو الإحباطات الناتجة عن المنظورات المختلفة. لا يتخذ هذا التفاعل مكانا فى النص نفسه بوضوح ولكنه يمكن أن يتخلق أثناء عملية القراءة، ويمكن أن نستنتج أن هذه العملية تصوغ شيئا ما غير مصوغ فى النص، وبالتالى تمثل قصدها. هكذا، نكشف بالقراءة عن الجزء غير المصوغ من النص، ويكون عدم التحديد هو القوة التى تدفعنا للعمل بمعزل عن المعنى الشكلى، بينما يمنحنا الدرجة المناسبة من الحرية للقيام بهذا الفعل فى الوقت نفسه.

سنجد «تفسيرنا» مهددا، إن جاز التعبير، بوجود احتمالات أخرى «للتفسير»، وهكذا تنشأ مناطق أخرى من عدم التحديد (يمكن أن نكون مدركين لها بصورة باهتة فقط، وعامة، قد نتخذ باستمرار «قرارات» تستبعدها). في فصل من رواية، على سبيل المثال، نجد أحياناً أن الشخصيات والأحداث والخلفيات تبدو كأنها تغير دلالاتها؛ وما يحدث بالفعل هو أن الاحتمالات الأخرى تبدأ في الظهور بقوة أكثر، لدرجة نصبح معها مدركين لها مباشرة. في الواقع، يجعلنا هذا التباين الشديد في المنظورات نشعر أن الرواية أكثر «حقيقية من الحياة». لأننا بأنفسنا نقوم بتثبيت مستويات التفسير والتحول من مستوى إلى آخر، كما ندير عملية اتزاننا، ونحن أيضا من يضفي على النص نبض الحياة الديناميكي، الذي يمكننا بدوره من استيعاب تجربة غير مألوفة في علمنا الشخصي.

عندما نقرأ نتأرجح بدرجة متفاوتة بين بناء التصورات وتحطيمها. في عملية الشد والجذب، ننظم ونعيد تنظيم المعلومات المختلفة التي يقدمها لنا النص. هذه هي العوامل المعطاة، النقاط المرسخة التي نؤسس عليها «تفسيرنا» في محاولة لتكييفها معا بالطريقة التي نظن أن المؤلف أرادها:

> كي يدرك المشاهد عليه أن يبدع تجربته الخاصة، ويجب أن يشتمل إبداعه على العلاقات القابلة للمقارنة بتلك التي يحملها المنتج الأصلي. إنهما ليسا متطابقين بأي معنى حرفي. ولكن مع المستقبل كما هو الحال مع الفنان يجب أن يكون هناك طلب على العناصر الموجودة كلها في الشكل مع أنها ليست في التفاصيل، والأمر نفسه عند القيام بعملية التفسير التي يمارسها مبدع العمل باستمرار. فبغير أي تفاعل فإن العمل لا يتم تلقيه على أنه عمل فني[٢٠].

إن فعل إعادة الخلق ليس عملية سهلة أو مستمرة، لكنه - في جوهره - يعتمد على إعاقة التدفق لتقديمه بشكل مؤثر. نحن ننظر إلى الأمام، ننظر إلى الخلف، نقرر، نغير قراراتنا، ونشكل توقعات، ونصطدم بعدم تحققها، نسأل، نتأمل، نقبل، نرفض، هذه هي عملية التفاعل الديناميكية. يوجه هذه العملية مكونان بنائيان رئيسيان داخل النص، الأول ذخيرة النماذج الأدبية المألوفة والمواضعات الأدبية المتكررة دوريا، مع تصورات لمجتمع مألوف وسياقات تاريخية. والثاني، تقنيات أو استراتيجيات اعتادت على وضع المألوف ضد غير المألوف. إن عناصر الذخيرة المسرحية والألحان توضع لها دائما خلفية أو واجهة من المبالغات الاستراتيجية الناجمة عن المبالغة في التخيل، التحقير أو حتى إبطال الإيهام. تتجه عدم ألفة القارئ لما يعتقد أنه أدركه إلى خلق توتر، وسوف يكثف هذا التوتر توقعاته مثلما يكثف ارتيابه في هذه التوقعات.

على نحو مماثل، ربما نجابه بالتقنيات السردية التي ترسخ الروابط بين الأشياء التي يصعب علينا الربط بينها، فنكون مجبرين على إعادة النظر في المعلومات التي تبنيناها في البداية حتى تصبح واضحة المعالم تماما. يحتاج المرء فقط إلى تذكر الخدعة شديدة البساطة التي وظفها الروائيون غالبا، ويحتل المؤلف بها مكانا في السرد، هكذا، مرسخا وجهات النظر التي لن تنشأ خارج السرد المتاخمة للأحداث الموصوفة. وقد سمي واين بوث هذه العملية ذات مرة «الراوي غير الموثوق به»[٢١]، لكي يبين المدى الذي يمكن عنده أن يقاوم ابتكار أدبي التوقعات الناشئة خارج النص الأدبي. قد يعمل نوع الراوي في تعارض دائم للانطباعات التي يمكن أن نشكلها من ناحية أخرى. السؤال الذي يلح الآن، من ثم، هو عما إذا كانت هذه الاستراتيجية تعارض تشكل التصورات التي يمكن دمجها في نموذج ثابت، واضعة، إن جاز التعبير، مستوى أعمق من انطباعاتنا الشخصية. ربما نكتشف أن الراوي الخاص بنا، بتعارضه معنا، يجعلنا في الواقع ضده، مقويا بهذه الوسيلة ما يظهره لكي يتم تدميره. وبصورة اختيارية، قد نرتاب كثيرا في كوننا بدأنا التساؤل عن كل العمليات التي تقودنا إلى اتخاذ قرارات تأويلية. أيا ما كان السبب، فسنجد أنفسنا خاضعين للتفاعل بين تشكل التصور وتحطيم التصور، وهو ما يجعل من عملية القراءة عملية إعادة إبداع على نحو جوهري.

قد نأخذ، تصوراً بسيطاً عن هذه العملية المعقدة، حدثاً فى (يوليسيز) لـ «جويس» يلمح فيه سيجار بلوم إلى رمح يوليسيز. إن سياق (سيجار بلوم)، يستدعى عنصرا مستقلا من ذخيرة المسرح (رمح يوليسيز)، وتربطهما التقنية السردية واحدا إلى الآخر كما لو كانا متطابقين. كيف لنا أن «ننظم» هذه العناصر المتباعدة، التى يمكن لنا أن نفصل عنصرا منها عن الآخر بصورة واضحة جدا، من خلال الحقيقة الواضحة القائلة بأنهما موضوعان معا. ما الإمكان هنا لنموذج ثابت؟ قد تقول إنها سخرية ـ على الأقل هذا ما فهمه كثيرون من قراء جويس المشهورين[٢٢]. فى هذه الحالة ستكون السخرية هى شكل التنظيم الذى يدمج المادة الخام. إذا كان الأمر كذلك، فما الذى يبعث على السخرية؟ رمح يوليسيز أم سيجار بلوم؟ إن الشك الذى يحيط بهذا السؤال البسيط يثير بالفعل توترا للثبات الذى رسخناه، فى الواقع، ويبدأ فى تحطيمه، خاصة عندما تجعلنا مشكلات أخرى نشعر بها فيما لو كانت متعلقة بالاقتران الجدير بالملاحظة بين الرمح والسيجار. اختيارات شتى تأتى إلى الذهن، ولكن التنوع وحده كاف للمرء مع الانطباع الذى حطمه النموذج الثابت. من الممكن أن يظل المرء، مع ذلك، معتقدا أن السخرية تملك مفتاح اللغز، فإن هذه السخرية لابد أن يكون لها طبيعة غريبة جدا، لأن النص المتشكل لا يعنى فحسب عكس ما تشكل، بل قد يعنى شيئا يمكن ألا يتشكل على الإطلاق. فى اللحظة التى نحاول فيها فرض نموذج ثابت على النص تبدأ التناقضات فى الظهور. هذا هو، إن جاز التعبير، الوجه الآخرلعملية التأويل، هو منتج لا إرادى للعملية التى تنتج التناقضات بمحاولة تفاديها. إن حضورها الشديد هو ما يجرنا إلى النص ويجبرنا على الاتصال بالتحديات الإبداعية؛ ليس للنص فحسب، بل لأنفسنا أيضا.

هذا الشرك المنصوب للقارئ حيوى بالنسبة الى أى نوع من النصوص، ولكن فى النص الأدبى يكون لدينا الحالة الغريبة حيث لا يمكن للقارئ أن يعرف ما يستلزم مشاركته الفعلية. نحن نعرف أننا نشارك فى تجارب معينة، ولكننا لا نعرف ماذا سيحدث لنا فى غضون هذه العملية. هذا يفسر حاجتنا إلى الحديث عن كتاب نكون قد تأثرنا به بوضوح، نحن لا نريد الهروب منه بالحديث عنه ، نحن ببساطة نريد أن نفهم بوضوح أكثر ما الذى تورطنا فيه. لقد قاسينا تجربة، ونريد الآن أن نعرف بوعى ما الذى جربناه. قد يكون هذا هو الفائدة الأولية للنقد الأدبى ـ فهو يساعد على الوعى بجوانب النص التى يمكن بطريقة أو بأخرى أن تظل محجوبة فى العقل الباطن؛ إنه يشبع رغبتنا أو يساعد على إشباعها ـ لنتحدث عما قرأناه.

إن فعالية نص أدبى تحدث عن طريق الاستدعاء الواضح والإنكار الواضح لما هو مألوف. إن ما يبدو توكيدا لافتراضاتنا فى البداية يقود إلى رفضنا الخاص له، وهكذا يميل إلى إعدادنا لكى يعاد توجيهنا. فقط عندما نتفوق على مفاهيمنا المسبقة ونترك حماية المألوف، نكون فى وضع يسمح بحصاد تجارب جديدة.كما يورط النص الأدبى القارئ فى تشكيل التصور أو التشكيلات المتزامنة للوسائل التى يتم بها اختراق التصور، بعكس القراءة العملية التى تكتسب بها التجربة. فى حالة تورط القارئ تتجاور باستمرار مفاهيمه المسبقة، لذلك يصبح النص «حاضره» بينما تنزوى أفكاره الخاصة فى الماضى، وحالما يحدث هذا، فإنه ينفتح على تجربة النص المباشرة، التى كانت مستحيلة طالما ظلت مفاهيمه المسبقة هى «حاضره».

ـ ٥ ـ

فى تحليلنا عملية القراءة، حتى الآن، لاحظنا ثلاثة جوانب مختلفة تشكل أساسيات العلاقة بين القارئ والنص؛ عملية التنبؤ والسعادة، والظهور الناتج للنص بوصفه حدثاً معيشا، وانطباعا ناجما عن محاكاة الحياة الواقعية بدقة.

أى حدث معيش يجب، بدرجة أو بأخرى، أن يظل مفتوحا. فى القراءة يجبر هذا القارئ باستمرار على البحث عن الثبات، فبه فقط يمكن أن يغلق المواقف إغلاقا تاما وأن يفهم غير المألوف، ولكن بنية الثبات هى نفسها عملية معيشة يجبر فيها المرء باستمرار على اتخاذ قرارات منتقاة ـ تعطى هذه القرارات بدورها واقعية للاحتمالات التى تستبعدها، بقدر ما يمكن أن تعطى النتيجة المطلوبة باعتبارها إغلاقا مستترا للثبات المستقر.

هذا ما يسبب تورط القارئ فى النص - الجشطلت الذى أنتجه بنفسه.

خلال هذا التورط لا يقصد القارئ إلى الانفتاح على حفريات النص وترك مفاهيمه الخاصة المسبقة وراء ظهره. يمنحه هذا الفرصة لممارسة التجربة بالطريقة التى وصفها جورج برنارد شو George Bernard Sshaw ذات مرة:

لقد تعلمت شيئا ما، وهذا دائما يترك شعورا فى البداية كما لو كنت فقدت شيئا ما(٢٣).

تعكس القراءة بنية الخبرة بالقدر الذى يجب معه أن نعطل الأفكار والمواقف التى تحدد شخصيتنا قبل أن نستطيع أن نمارس عالم النص الأدبى غير المألوف. ولكن خلال هذه العملية يحدث شئ ما لنا.

هذا «الشئ» يحتاج إلى النظر إليه بالتفصيل، خاصة عند دمج غير المألوف فى نطاق خبرتنا التى حجبت إلى حد ما، مع فكرة شائعة جدا فى النقاش الأدبى: أى أن عملية الاستحواذ، على غير المألوف، قد صنفت على أنها تطابق القارئ مع ما يقرأه. غالبا يستخدم المصطلح «تماثل» كما لو كان بمعنى الشرح، بينما الحقيقة الواقعة أنه لا يعنى أكثر من الوصف. إن ما يقصد عادة بـ «التماثل» هو تثبيت الصلات بين نفس المرء وشخص آخر خارج نفس المرء - أرضية مألوفة نكون قادرين أن نمارس عليها غير المألوف. إن هدف المؤلف، مع ذلك، هو أن ينقل التجربة، وفوق هذا، أن يوصل موقفا فى اتجاه هذه التجربة. وعلى ذلك «فالتماثل» ليس غاية فى ذاته، ولكنه حيلة يحفز بها المؤلف موقفا عند القارئ.

ليس هدف هذا بالطبع إنكار أن هناك بزوغا لشكل من المشاركة عندما يقرأ شخص، الشخص الذى ينجذب إلى النص تحديدا كأن لديه الإحساس بأنه لا توجد مسافة بينه وبين الأحداث الموصوفة. يكوّن هذا التورط رأيا جيدا عن رد فعل الناقد عند قراءة (Jane Eyre) لشارلوت برونتى:

لقد رفعنا شأن جين إير ذات مساء شتوى، وباستياء، إلى حد ما، من التعليقات المتطرفة التى سمعناها، وبصرامة قررنا أن نكون نقديين مثل كروكز. ولكن عندما نقرأ فيها كلا من التعليقات والنقد، ونطابق أنفسنا مع جين، وأخيرا تزوجت السيد روستر فى الرابعة صباحا تقريبا(٢٤).

السؤال المطروح الآن هو: كيف ولماذا يضع الناقد نفسه موضع جين Jane؟

كى نفهم هذه «التجربة» تكون ملاحظة جورج باولت Georg Poult المهمة جديرة بالنظر إليها، حيث يقول إن الكتب يتحقق وجودها تماما فقط عندما تقرأ(٢٥). أمر حقيقى أن الكتب تتألف من أفكار مدروسة من قبل شخص آخر، ولكن عند القراءة يصبح القارئ فاعلا لفعل التفكير، هكذا تختفى تقسيمة الفاعل والمفعول التى تكون، من ناحية أخرى، مطلبا مسبقا للمعرفة كلها، وحذف هذه التقسيمة يضع القراءة فى وضع متميز بوضوح فيما يتعلق بالملاحظة الممكنة لتجارب جديدة. قد يوضح هذا لماذا يساء تفسير العلاقات مع النص الأدبى غالبا باعتبارها تماثلا. انطلاقا من فكرة أنه يجب علينا عند القراءة أن نفكر فى أفكار شخص آخر يقدم بلوت النتائج التالية:

أيا ما كان ما أعتقده جزءا من عالمى العقلى، مع ذلك، أنا أفكر هنا فى فكرة تنتمى بوضوح إلى عالم عقلى آخر؛ تلك التى تصبح داخلى تماماً بوصفها فكرة لم أخلقها. حقا الفكرة لا تصدق، والأمر كذلك أيضا لو عكسناه، لأن كل فكرة لابد لها من فاعل يفكر فيها، هذه الفكرة الغيبية بالنسبة إلىّ وأيضا داخلى، يجب أن يكون لها فاعل داخلى.. متى قرأت، فأنا أنطق «أنا - I» الفاعل الذى يكون غريبا بالنسبة إلى، وأيضا تكون الـ «أنا - I» التى أنطقها ليست نفسى(٢٦).

ولكن بالنسبة إلى «بلوت» هذه الفكرة هى فقط جزء من القصة. الفاعل الغريب الذى يفكر فى الفكرة الغريبة داخل القارئ يشير إلى الحضور المحتمل للمؤلف، الذى يمكن لأفكاره أن «تتغلغل» بواسطة القارئ:

تكوّن هذا الظروف المميزة لكل عمل أستدعيه إلى الوجود مرة أخرى بوضع وعى تحت تصرفه. أنا لا أعطيه وجوده فحسب، بل أيضا وعيه بالوجود(٢٧).

سيعنى هذا أن الوعى يشكل النقطة التى يلتقى عندها القارئ والكاتب، وفى الوقت نفسه يتبعها توقف إقصاء الذات المؤقت الذى يحدث عند القارئ عندما يستحضر عقله الواعى إلى الوجود الأفكار التى شكلها المؤلف. تؤدى هذه العملية إلى ظهور شكل من أشكال الاتصال الذى - مع ذلك - وطبقا لـ «بلوت» يعتمد على شرطين: قصة حياة المؤلف التى يجب أن تستبعد من العمل، ومزاج القارئ الشخصى الذى يجب أن يستبعد من فعل القراءة. عندما يتحقق هذان الشرطان يمكن أن تتخذ أفكار المؤلف مكانا داخل القارئ بشكل ذاتى، الذى سيصدق ما ليس هو. يعقّب هذا أن هذا العمل نفسه يجب أن يتم تناوله على أنه وعى، لأنه بهذه الطريقة فقط يكون هناك مبدأ أساسى لعلاقة المؤلف - القارئ، العلاقة التى تستطيع وحدها تخطى تضاد قصة حياة المؤلف الخاصة ومزاج القارئ الخاص. هذه النتيجة التى يرسمها بلوت عندما يصف العمل بوصفه حضورا ذاتيا أو تجسيداً للوعى:

وهكذا لا ينبغى أن أتمهل فى إدراك أنه طالما يتم إحياءه بهذا الشهيق المفعم بالحياة الذى ينفخ فيه روحا بواسطة عملية القراءة، يصبح عملا أدبيا (على حساب القارئ الذى تتوقف حياته الخاصة مؤقتا) نوعا من الكائنات الإنسانية، الذى هو عقل واع بذاته، يشكل نفسه فى داخلى بوصفى الفاعل للمفعول به الخاص به(٢٨).

على الرغم من صعوبة أن ينبع مثل هذا المفهوم المجسد للوعى الذى يشكل نفسه فى العمل الأدبى، هناك برغم ذلك نقاط محددة فى نقاش بلوت that are worth holding خطوط مختلفة بطريقة ما.

إذا كانت القراءة تلغى التقسيم فاعل - مفعول الذى يشكل كل الإدراك الحسى، تحتل القارئ - نتيجة لهذا - أفكار المؤلف، وهذه بدورها ستؤدى إلى رسم حدود جديدة. النص والقارئ لا يتحديان أحدهما الآخر بوصفهما فاعلا ومفعولا بعد كل هذا، وبدلا من هذا يتخذ التقسيم مكانا داخل القارئ نفسه. عندما يعتنق شخص أفكار شخص آخر، تتراجع شخصيته مؤقتا إلى الخلف، لأنها تستأصل بهذه الأفكار الغريبة، التى أصبحت الآن الموضوع الذى تركز انتباهها عليه. عندما نقرأ يحدث تقسيم صناعى لشخصياتنا لأننا نأخذ لأنفسنا شيئا ما ليس نحن بوصفنا ذواتا. وهكذا، تعمل القراءة على مستويات مختلفة. فبرغم إمكان إيماننا بأفكار شخص آخر - فإن ما لن نخفيه تماما - سيبقى فحسب قوة واقعية كبيرة متفاوتة. هكذا، هناك مستويان للقراءة الـ «أنا - me» الغريبة والحقيقية، اللتان لن تنفصلا تماما بعضهما عن الآخر. فى الواقع، نستطيع أن نجعل أفكار شخص آخر موضوعا ممتعا لأنفسنا إذا كانت الخلفية الواقعية لشخصيتنا تستطيع أن تتبناها. يرسم كل نص نقرأه حدودا مختلفة داخل شخصياتنا. لذلك، فإن الخلفية الواقعية (الـ«أنا» الحقيقية) ستتخذ شكلا مختلفا، طبقا لموضوع النص محل الاهتمام. هذا حتمى إذا كانت العلاقة بين الموضوع الغريب والخلفية الواقعية هما ما يجعلان من الممكن لغير المألوف أن يصبح واقعيا.

فى هذا السياق هناك ملاحظة مستوحاة من D.w Harding، تجادل فكرة «التماثل» مع المقروء:

إن ما يسمى أحيانا تحقيق أمنية فى المسرحيات والروايات يمكن أن يوصف بصورة مقبولة ظاهريا بوصفه تشكيل أمنية أو تماثلا للرغبات. إن المستويات الثقافية التى تعمل فيها الأمنية بصورة كبيرة جدا، هى العملية نفسها.. إنه يبدو أقرب إلى الحقيقة.. إن الروايات تتشكل للتعريف بقيم القارئ أو المتفرج، وربما توقظ رغباته، بدلا من الاعتقاد بأنها تشبع رغبة بواسطة بعض آليات التجربة البديلة(٢٩).

فى فعل القراءة، أن نفكر فى شئ لم نجربه بعد، لا يعنى كوننا فى وضع يسمح بتصور أو حتى فهم هذا الشئ فحسب، بل يعنى أيضا أن وظائف المفاهيم تلك ممكنة وناجحة إلى درجة أنها تقود إلى شئ ما متشكل داخلنا. إن أفكار شخص آخر يمكن أن تأخذ شكلا أثناء العملية، إذا استدعيت إلى الحلبة مقدرتنا الشخصية غير المتشكلة على حل شفرة هذه الأفكار، المقدرة الشخصية التى تشكل نفسها أيضا عند فعل حل الشفرة. الآن، ولأن هذا التشكل ينفذ بالشروط التى وضعها شخص آخر، أفكاره موضوع قراءتنا، فلن تكون قدرتنا على حل الشفرة على امتداد توجهاتنا الخاصة. هنا يكمن البناء الجدلى للقراءة. يمنحنا الاحتياج إلى حل الشفرة الفرصة لتشكيل قدرة خاصة بنا على حل الشفرة، على سبيل المثال، نستحضر فى المقدمة عنصرا من عناصر وجودنا لا نعيه بصورة مباشرة. إن إنتاج معنى النص الأدبى - الذى ناقشناه فى علاقته بتشكيل «جشطلت» النص - لا يستلزم فحسب اكتشاف غير المتشكل، الذى يمكن أن يقتبسه خيال القارئ النشيط، ولكنه يستلزم أيضا الاحتمال الذى يمكن أن نشكله بأنفسنا، وبالتالى نكتشف ما بدا فى السابق مراوغا لوعينا. هذه هى الطرق التى تمنحنا بها قراءة الأدب الفرصة لتشكيل غير المتشكل.

هوامش:

(١) انظر: Roman Ingarden, **Vom Erkennen des Literarischen** (Tubingen, 1968), pp. 49 ff.

(٢) لمناقشة هذا المصطلح بالتفصيل انظر: Roman Ingarden, das **Literarische Kunstwerks** (Tubingen, 1960), pp. 270 ff.

(٣) انظر: Laurence Sterne, **Tristram Shandy** (London, 1956), II, chap. 11, 79.

(٤) انظر: Virginia Woolf, **The Common Reader**, First Series (London, 1957), p. 174.

(٥) انظر: Ingarden, **Vom Erkennen des literarische Kunstwerks**, p. 29.

(٦) انظر: Edmund Husserl, **Zur Phanomenologie des inneren Zeitbewusstseins, Gesammelte Werke** 10 (Haag, 1966), 52.

(٧) انظر: Ingarden, **Vom Erkennen des literarische Kunstwerks**, p. 32.

(٨) انظر: لمناقشة أكثر تفصيلاً لوظائف « الفجوات » في النصوص الأدبية انظر: Wolfgang Iser, «Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction», **Aspects of Narrative**, English Institute Essays, ed. by J. Hillis Miller (New York, 1971), pp. 1 - 45.

(٩) انظر: M. Merleau- Ponty, **Phenomenology of Perception**, trans. Colin Smith (New York, 1962), pp. 219, 221.

(١٠) انظر: Gilbert Ryle, «The Concept of Mind» (Harmondsworth), **New Literary History**, 1 (1970), 553.

(١١) انظر: Iser, pp. 11 ff., 42 ff.

(١٢) انظر: E. H. Gombrich, **Art and Illusion** (London, 1962), p. 204.

(١٣) انظر: Louis O. Mink, «History and Fiction as Modes of Comprehension», **New Literary History**, I (1970), 553.

(١٤) انظر: Gombrich, p. 278.

(١٥) انظر: Northrop Frye, **Anatomy of Criticism** (New York, 1967), pp.169 f.

(١٦) انظر: Walter Pater, **Appreciations** (London, 1920), p. 18.

(١٧) انظر: Gombrich, p. 54.

(١٨) نفسه، ص ٥.

(١٩) انظر: B. Ritchie, «The Formal Sturucture of the Aesthetic Object», **The Problems of Aesthetic**, ed. by Eliseo Vivas and Murray Krieger (New York, 1965), pp. 230.

(٢٠) انظر: John Dewey, **Art as Experience** (New York, 1958), p. 54.

(٢١) انظر: Wayne C. Booth, **The Rhetoric of Fiction** (Chicago, 1963), pp. 211 ff., 339 ff.

(٢٢) انظر: Richard Ellmann, «Ulyssus: The Divine Nobody», **Twelve Original Essays on Great English Novels**, ed. by Charles Shapiro (Detroit 1960), p. 247, classified this particular allusion as 'mock-heroic.'

(٢٣) انظر: G. B. Shaw, **Major Barbara** (London, 1964), p. 316.

(٢٤) انظر: William George Clark, Fraser's, December, 1849, 692, quoted by Kathleen Tillistson, **Novels of the Eighteen-Forties** (Oxford, 1961), pp. 19 f.

(٢٥) انظر: Georges Poulet, «Phenomenology of Reading» **New Literary History**, I (1969), 54.

(٢٦) نفسه، ص ٥٦ .

(٢٧) نفسه، ص ٥٩ .

(٢٨) نفسه، ص ٥٩ .

(٢٩) انظر: D. W. Harding, «Psychological Processes in the Reading of Fiction», **Aesthetics in the Modern World**, ed by Harold Osborne (London, 1968), pp. 313 ff.



المؤول والعلامة والتأويل

- بصدد بورس -

سعيد بنجراد*

المدخل :

فى نهاية الستينيات من هذا القرن، أبدى بنفنيست (E. Benveniste) استغرابا كبيراً - وهو يقدم بورس إلى الباحثين الفرنسيين - من وجود نسق سميائى متسيب لا تحكمه حدود ولا ضفاف ولا تخوم. فهذا النسق الذى يرى فى العلامة أساس الكون كله، فى التصنيف والتعريف والاشتغال، لا يمكن أن يكون منطلقاً صلباً لسيرورة التدليل التى تعد الغاية النهائية من وجود أى نسق. فمادام « الأول » يحيل على « الثانى » عبر «ثالث» هو نفسه قابل لأن يتحول إلى «أول» يحيل على « ثان» عبر « ثالث» جديد، فإن إمكان اكتفاء العلامة بذاتها أمر مستحيل. والخلاصة أن هذا :

الصرح السميائى الذى شيده بورس لا يمكن أن يستوعب نفسه بنفسه. فلكى لا تندثر العلامة داخل هذا التوالد اللامتناهى، يجب الإقرار، فى لحظة ما، بوجود اختلاف بين العلامة والمدلول[1] .

إن استغراب بنفنيست من غياب هذا الاختلاف، ومن وجود كيان علامى يتطور بشكل لولبى فى اتجاه آفاق دائمة التجدد ضمن نسق يوضح نفسه بنفسه كما يقول إيكو، يعد عكس ما تصور بنفنيست دليلا على أصالة هذا الصرح السميائى وغناه. فما يبدو كأنه سلسلة من الإحالات التى لا يحكمها ضابط ولا رادع، هو ما يشكل الإضافة الحقيقية التى تضمنها تعريف العلامة عند بورس. فمقولة المؤول - الحجر الأساس فى أى تعريف للتدليل - يشكل نقطة الارتكاز الأولى فى تعريف العلامة وفى وجودها وفى أشكال تجلياتها. فما دام التوسط (الأشكال الرمزية على حد تعبير كاسيرير)، هو المبدأ المركزى فى إدراك العلاقة بين الذات وما يوجد خارجها، فإن المؤول هو المصفاة التى يتم عبرها تسريب

* كلية الآداب، مكناس، المغرب.

الصور المتنوعة التى تتزيا بها الموجودات الواقعية منها والمتخيلة، أوالقابلة للتخيل أو غير القابلة للتخيل، كما كان يحلو لبورس أن يقول.

١ - المقولات واللامتناهى والعلامة :

إن هذا التصور الخاص للعلامة هو مدخلنا الرئيس للحديث عن مفهوم غنى للتأويل انطلاقا - بالتحديد - مما أثار استغراب بنفنيست واندهاشه. وهو نفسه ما سيتيح لنا فرصة استحضار نمط آخر للتدليل عبر إقامة رابط بين مفهوم المؤول هذا وآليات إنتاج الدلالة بوصفها صلة وصل دائمة بين مادة منظمة للأكوان القيمية العامة، وأشكال التجلى التى تعد أفقا دائم التجدد. ومن أجل توضيح ذلك، سنعمل على تحديد مفهوم العلامة ضمن السيروة التى يطلق عليها بورس السميوزيس (sémiosis)؛ أى السيرورة المؤدية إلى إنتاج الدلالة وتداولها.

بدءاً، تجدر الإشارة إلى أن تكوين العلامة الثلاثى (ماثول - موضوع - مؤول) هو بالتحديد استعادة للتقسيم الثلاثى الذى يحكم عملية إدراك الكون وضبط قوانينه. والأمر - هنا - يخص المقولات الفينومينولوجية التى يحددها بورس فى «أولانية» و«ثانيانية» و«ثالثانية». وبناء على هذا، فإن استيعاب كنه العلامة وطرق اشتغالها ونمط الإحالات داخلها مشروط بفهم إواليات الإدراك الذى يستند، عند بورس، إلى النوعية والأحاسيس (أول)، وإلى الموجودات الفعلية (ثان)، وإلى رابط الضرورة والفكر والقانون (ثالث). ومن السهل جداً وضع هذا الترابط ضمن منطق الإحالات الخاصة بالعلامة : فالأول يحيل على الثانى عبر أداة التوسط التى يمثلها الثالث. وبعبارة أخرى، فإن الأحاسيس والنوعيات هى معطيات عامة (أول) تصب فى الموجودات الفعلية (ثان)، وذلك عبر قانون يضمن دوام الإحالة وتحديد وجودها استقبالا (ثالث).

إن هذا النمط الثلاثى فى الإحالة هو أساس وجود العلامة. فالماثول (représentamen) يحيل على موضوع (objet) عبر مؤول (interprétant) وفق شروط الفعل المركب للإدراك. وهذا معناه النظر إلى الدلالة باعتبارها سيرورة فى الوجود وفى الاشتغال، وليس معطى جاهزاً يوجد خارج الفعل الإنسانى.

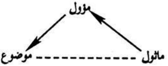
ودون أن نقف طويلا عند نظرية المقولات وأسسها المعرفية[٢]، يمكن القول، انطلاقا مما توفره هذه النظرية ذاتها، إن العلامة هى نمط خاص للتركيب يتم انطلاقاً منه تنظيم الواقع وفق وجود أقسام من التمثيلات العلامية التى تغطى مناطق من المعيش والمحسوس والمتخيل. وإذا كان هذا التركيب، استناداً إلى ما قلناه سابقاً، كياناً ثلاثياً هو الآخر، فما الشكل البنائى المؤسس للعلامة باعتبارها أداة مركزية فى إنتاج الفكر والخروج من الذات للدخول فى حوار مع عالم الأشياء ؟

إن أول تعريف يخص به بورس العلامة هو تعريف مستوحى، كما أشرنا إلى ذلك سابقا، من الترابط الثلاثى بين عناصر الإدراك الأساسية. فـ «الفكر (الذى هو من نظام الثالثانية) يستحوذ على الموجودات (التى هى من نظام الثانيانية) عبر الممكنات (التى هى من نظام الأولانية)»[٣]. وانطلاقاً من هذا التوزيع، فإن:

العلامة أوالماثول[٤] هى شئ يعوض بالنسبة إلى شخص ما شيئا ما بأية صفة وبأية طريقة. إنه يخلق عنده علامة موازية أو علامة أكثر تطوراً. إن العلامة التى يخلقها أطلق عليها مؤولا للعلامة الأولى، وهذه العلامة تحل محل شئ يعد موضوعها. وهذا الحلول لا يستوعب مجموع مكونات الموضوع، بل يتم عبر فكرة أطلقت عليها أحيانا عماد (fondement) الماثول[٥].

يضعنا هذا التعريف أمام هرم يتكون من ثلاثة عناصر تحكمها غاية واحدة، وتتوزع فى التمثيل والتدليل وفق الغاية ذاتها ووفق قوانينها، أى التمثيل لشئ يمكن استحضاره من خلال شكل أو أشكال رمزية. فـ «الماثول» هو الأداة التى نستعملها فى التمثيل لشئ آخر يطلق عليه بورس الموضوع، وفق ظروف خاصة فى الإحالة يوفرها المؤول باعتباره الشرط الضرورى للحديث عن بناء علامى قادر على الاكتفاء بنفسه، والتخلص من مقتضيات الـ«أنا» والـ«هنا»

والـ«الآن». والمؤول داخل هذه البنية هو الفكر الذى يحول التجربة الصافية المحصل عليها عبر إحالة ماثول على موضوع، إلى نموذج تجريدى تستعاد عبره كل التجارب المشابهة، ويمكن أن نمثل لهذا الترابط بين العناصر الثلاثة للعلامة من خلال الشكل التالى :



وكما هو واضح من تعريف بورس للعلامة، فإن « الماثول مرتبط بثلاثة عناصر : عماد وموضوع ومؤول»[٦]. ويعد إدراك هذا الترابط بين أداة التمثيل وما يوجد خارجها، المفتاح الرئيسى لفهم نمط إنتاج الدلالة وفهم آليات التوالد التأويلى الناتج عن تصور سيرورة تدليلية يعتبرها بورس، نظرياً على الأقل غير قابلة للانكفاء على نفسها، وغير محصورة بحد بعينه.

وعوض أن يكون هذا الترابط مرادفا لحركة تعيينية ممتدة فى أشياء تعد نقطة نهائية لفعل العلامة : «هذه الكلمة تدل على هذه الواقعة هنا والآن فحسب، فإنها تحول، وتتحول عبرها الأشياء إلى علامات تقوم، وفق شروط الإحالة الأولى نفسها، بخلق سلسلة من الإحالات داخل الدائرة الخاصة التى تحتوى العنصر مصدر التدليل. وهكذا، فكل عنصر من عناصر العلامة قابل لأن يتحول إلى علامة، أى إلى عنصر استقطاب دلالى يثير حوله مسيرات متنوعة فى الإحالة والتدليل، » فالعالم الذى تحيل عليه العلامات عالم يتشكل ويتحلل داخل نسيج السميوزيس»[٧].

٢ - المؤول وإنتاج الدلالة :

إلى هنا، نكون قد حاولنا رسم الخطاطة العامة التى تمثّل عبرها العلامة أمامنا باعتبارها كياناً ممتداً فى نفسه أولاً، فما دام كل عنصر قابلاً لأن يتحول إلى نقطة ارتكاز تتجسد فيها الوقائع التدليلية، فإن النسق العلامى يتحول إلى آلة ضبط ذاتى منتجة لرقابة داخلية تتحكم فى مجموع الدلالات الناتجة عن حركة دلالية ما. وهى كيان ممتد فى ما هو خارجه ثانياً، فالعلامة تموت لحظة تجسدها فى واقعة بعينها، فهى:

تولد وتكبر وتموت فى الأشياء (...) إنها تترك آثاراً تسمى عادة عندما يتعلق الأمر بالإنسان، وقانوناً عندما يتعلق الأمر بالمجتمع، أو بعلوم الإنسان[٨].

وبعبارة أخرى، فإن فعل العلامة مدرج ضمن:

سيرورتين متقابلتين ومتكاملتين فى آن. سيرورة أولى منبثقة من القوانين الداخلية للغة. ومن هذه القوانين تستقى اللغة معاييرها فى الممارسة. وأخرى منبثقة من الشروط التاريخية الملموسة الحاضنة للممارسة الدالة، وهى التى تبلور - على المستوى اللغوى- مجموع الإرغامات والتناقضات والمعايير الخاصة بهذه الممارسة [٩].

وسنحتاج، لتوضيح كل هذه القضايا، إلى العودة من جديد إلى تحديد مفهوم المؤول فى أفق تحديد الغايات التدليلية المرتبطة به أولاً، ثم تحديد موقعه من نظرية تأويلية ممكنة ثانياً، ثم تحديد موقعه من حيث هو جسر رابط بين مادة مضمونية ما وأشكال تجسدها فى نسخ خاصة ثالثا. وسنحاول القيام بذلك من زاوية قراءة موجهة تحديداً إلى النظر إلى المؤول باعتباره يشكل منطلقاً لأى تحليل دلالى.

لقد أشرنا فى الفقرة السابقة إلى أن عملية التمثيل العلامى التى تقود إلى خلق كيان رمزى يستعاض به عن تجربة إنسانية ما ، تستدعى ماثولاً (أداة للتمثيل)، ويرتبط هذا الماثول- لحظة قيامه بالإحالة على موضوع معين- بما يسميه بورس بالعماد. ومفهوم العماد هذا يشير إلى أن تمثيل واقعة ما هو تمثيل جزئى. فـ «العلامة تحل محل شئ يعد موضوعاً لها. وهذا الحلول لا يستوعب مجموع مكونات الموضوع، بل يتم عبر فكرة أطلقت عليها أحياناً عماد (Fondement) الماثول»(بورس). ووفق هذه النظرة، فإن كل تمثيل ليس سوى انتقاء خاص يتم وفق وجهة نظر معينة. إنه، بعبارة أخرى، « صفة للموضوع باعتباره منتقى بطريقة معينة فى أفق خلق موضوع مباشر »[١٠].

إن مردودية هذا المفهوم لا تتحدد إلا لحظة التمثيل، أى لحظة انتقاء موضوع ما عبر إحالة خاصة، فالقول مثلاً: إن الشجرة مثمرة، ليس سوى انتقاء لخصائص بعينها واستبعاد لأخرى، فلا يمكن القول إن هذا التمثيل قد استوعب، من خلال حركته تلك، مجموع الخصائص المميزة للشجرة فى كليتها (الطول، الظلال، الأغصان الوارفة أو غير الوارفة، طبيعة الفاكهة، أو كل الإحالات الاستعارية التى يمكن أن تحيل عليها كلمة شجرة ...). ولعل هذا التحديد هو الذى يجعل من الموضوع، أى ما يوجد خارج أداة التمثيل، كياناً أشمل وأعم من العلامة، بل إن العلامة، فى محاولاتها الدائمة لاستيعابه، لا تقوم إلا بالكشف عن غناه وتطوره الدائم.

إن الإشارة إلى جهة ما يتم عبرها التمثيل، سيقود بورس إلى التمييز بين الفعل الخاص للعلامة مجسداً فى واقعة قد تؤول وفق ما تخصنا به التجربة المشتركة. وفى هذه الحالة تتوقف عملية إدراك الواقعة عند حدود ما هو معطى بشكل مباشر من خلال العلامة ذاتها، والفعل الضمنى لهذه العلامة، وهو ما يمكن أن ينتج عن هذا التحيين الخاص من افتراض لمعارف أخرى قد لا يستطيع الشخص الذى يقوم بالتأويل استيعابها ضمن مسير تأويلى واحد محدود فى الزمان وفى المكان.

إن هذا التمييز سيقودنا إلى الفصل، فى ميدان المعارف الممثلة داخل العلامة، بين الشئ الموصوف والفعل الواصف (وبعبارة أكثر دقة الفصل بين الخطاب الواصف والخطاب الموصوف)؛ أى الفصل بين ما يوجد بوصفه مادة وضعت أصلاً للتأويل (وكل تمثيل هو بصيغة من الصيغ تأويل)، والفعل الذى يفصل بين المستويات والمراتب وزوايا النظر. فى الحالة الأولى، يدرك الموضوع باعتباره معرفة (بأنماطها المتعددة) تخص واقعة ما (معرفة تشير إلى حجم هذه الواقعة ومكانها وتاريخها ...)، والمؤول باعتباره الفعل الذى يكشف عن هذه المعرفة ويحدد طبيعتها والمستويات داخلها.

وبالتأكيد، فإن المؤول ليس تأويلاً، إنه مرتبط بالتأويل ويعد منطلقاً له، إلا أنه أكثر عموماً ويقتضى فعلاً يختلف عما يمكن أن يحيل عليه التأويل. فالمؤول يقتضى وضعاً لا يتطلب سياقاً خاصاً، ولا يتطلب شخصاً يقوم بالتأويل. فى حين يمكن اعتبار التأويل محاولة للإمساك بخيوط دلالة ما والدفع بها إلى نقطة نهائية تعد خاتمة لمسير تأويلى. ومع ذلك، فإن المؤول وأنواعه هو المدخل الرئيس إلى تحديد فعل التأويل، وعلى هذا الأساس يمكن تناول المؤول باعتباره ما يشكل نقطة إرساء أولى للمعنى.

واستناداً إلى هذا التمييز أيضاً، سيعمد بورس إلى الفصل بين المباشر وغير المباشر فى العلامة، أى بين موضوع معطى عبر فعل التحيين نفسه، وما يمكن أن يدرك بشكل غير مباشر من خلال ما هو متحقق. ولأن الموضوع هو الذى يحدد العلامة (فهو أشمل وأعم منها)، فإن التفكير فى موضوع ما، هو بالتأكيد تفكير فى شئ نملك عنه معرفة سابقة. « فإذا قلتم إن هذا الموضوع موجود - هنا - فى استقلال عن كوننا نفكر فيه، فإن كلامكم هذا لا معنى له»(11). والخلاصة أن الموضوع لا يحضر فى أذهاننا إلا عبر تلك المعرفة، كما لا يمكن الحديث عنه إلا من خلال هذه المعرفة. فإن:

> الموضوع هو المعرفة المفترضة التى تسمح لنا بالإتيان بمعلومات إضافية تخصه ... فإذا كان هناك شئ ما يشير إلى معلومة دون أن يكون لهذه المعلومة أية علاقة - مباشرة أو غير مباشرة - بما يعرفه الشخص الذى يتلقاها، فإن الحامل لهذه المعلومة لا يسمى، فى هذا الكتاب، علامة(12).

ولعل هذا ما دفع بورس إلى التمييز بين نوعين من الموضوعات (الأمر يتعلق فى واقع الأمر بالتمييز بين نوعين من المعرفة): يطلق على الأول الموضوع المباشر، وهو كذلك من حيث إن فعل الإدراك الذى يستدعيه لا يتطلب سوى عناصر التجربة المشتركة. والثانى ديناميكى، وهو كذلك من حيث إنه يستدعى فعلاً موازياً للأول لأنه حصيلة ما يسميه بورس بـ «التجربة الضمنية Expérience collatéralle»؛ أى تجربة تعد حصيلة لسيرورة سميائية سابقة عن الفعل الذى يحقق الموضوع المباشر. وما يقوم بربط العلامة إلى هذا الموضوع أو ذاك؛ هو السياق الخاص الذى تولد العلامة ضمنه وتنمو.

ولكى لا نتيه فى المزيد من التحديدات التى تخص هذه المعرفة وزوايا النظر الكاشفة عنها، يمكن القول إن السر وراء هذا التوزيع المنهجى الدقيق يكمن فى التصريح – وبورس لا يكف عن ذلك – بأن الموضوع يتجاوز العلامة، وأن التمثيل، بحكم الطبيعة الخاصة للممارسة الإنسانية، قاصر عن استيعاب مجموع ما يوفره الموضوع ضمن دائرة تمثيلية واحدة، نتيجة لما يسميه بورس بـ «قصور العلامة» (l'imperfection du signe). فبما أننا مجبرون دائماً، من أجل تحديد موضوع علامة، على استحضار علامة أخرى، فإن الموضوع لا يشكل حداً نهائياً لمتوالية إبلاغية ما. إن ما يمكن أن يحدد هوية العلامة – أى ربط مائول بموضوع ضمن سياق خاص – هو المؤول باعتبار وظيفته فى الكشف عن المراتب والمستويات، فـ:

نحن لا نستطيع أبدا معرفة الشئ فى ذاته، إننا نعرف فقط العلامة التى هى دليل عليه، والعلامة على هذا الأساس كيان فضفاض فى علاقتها بمؤولها، وهذا المؤول هو ما يحددها(١٣).

ذلك أن:

موضوع العلامة لا يمكن أن يكون إلا علامة أخرى. والسبب فى ذلك أن العلامة لا يمكن أن تكون موضوعاً لنفسها، إنها علامة لموضوعها من خلال بعض مظاهره(١٤).

وفى جميع الحالات، يمكن القول، استناداً إلى التحديدات السابقة، إننا أمام معرفة تنتشر فى جميع الاتجاهات، ووجود العلامة هو وجود العنصر المنظم والمعد لهذه المعرفة. إن العلامة تقوم بمهمتها تلك فى مرحلة أولى عبر إعداد موضوعات قابلة لاستيعاب وتنظيم هذه المعرفة (وهذا دليل آخر على أن الموضوع يتجاوز العلامة). وتقوم بذلك فى مرحلة ثانية من خلال إدراج فعل للتأويل (مؤول) يقوم بالكشف عن هذه المعرفة ويحدد مستوياتها. فـ:

القانون وحده هو الضامن لواقعية الواقع : فالبعد المستقبلى ليس شيئا آخر سوى تعريف للثالثانية، ذلك النمط الذى يكمن فى كون الوقائع المستقبلية للثانيانية تتخذ طابعاً عاماً ومحدداً، وهو ما أطلق عليه الثالثانية. (Peirce collected papers 1. 25)(١٥).

وهذا معناه أن الدلالة، باعتبارها سيرورة فى الوجود وفى الاشتغال وفى التلقى، لا يمكن أن تدرك إلا عبر مستوياتها؛ أى أنماطها فى التدليل وفى معرفة العالم، وهو ما يحدد نمط إدراك الذات لعالم الأشياء.

إن المعارف المتولدة عن الإحالة «الصافية» (مائول يحيل على موضوع خارج أى قانون أو فكر)، هى معارف تتميز بالهشاشة والغموض والتسيب، فهى بلا ذاكرة وغير قادرة على التحول إلى معرفة عامة. إنها مرتبطة بواقعة بعينها، وستختفى باختفاء الشروط التى أنتجتها. أما فى الحالة الثانية، فإن الإحالة تتم وفق قانون أو فكر يجعل من الواقعة ذاكرة قابلة للتعميم. مثال ذلك أنك إذا قلت أو نطقت أمام شخص ما بكلمة «شجرة» ولم يكن هذا الشخص قد سمع بهذه الكلمة أو رأى الشجرة، فإنه لن يدرك من هذه الواقعة سوى مجموعة من الأصوات التى قد تثير لديه بعض الانفعالات أو الأحاسيس، ولكنها لن تقوده قطعاً إلى إدراك أى شئ. لحظتها سيكون بإمكانك أن تأخذ بيديه لتريه شجرة على الورق أو فى الواقع. وفى هذه الحالة فإنك لا تقوم إلا بربط مائول (صورة أو شجرة فعلية) بموضوع (ما تتضمنه الصورة أو الواقع) لأن هذا الربط هو ربط محلى ومؤقت. فما دام هذا الرجل لا «يمتلك الشجرة فكرياً»، فإنه لن ينظر إلى الواقعة إلا باعتبارها تجربة صافية خالية من الفكر. ولكن إذا «بررت» هذه العلاقة من خلال «تجريد» الواقعة وتحويلها إلى مضمون معرفى يتجاوز الواقعة العينية (النسخة بتعبير بورس)، فإنك تكون قد أمددت هذا الشخص بـ «فكر» (أو قانون فى لغة بورس) يسمح له باستحضار كل ما يشبه هذه الواقعة؛ أى أن الشجرة التى رآها منذ قليل تتحول عنده إلى نموذج عام، يستطيع من خلاله استحضار كل الأشجار الممكنة كيفما كانت الصور التى تحضر بها إلى الواقع. وهذا ما يقوم به المؤول، وتلك وظيفته داخل العلامة. وعلى هذا الأساس، فإن التدليل لا يمكن أن يستقيم من خلال حركة إحالة ثنائية التكوين، إن التدليل فعل ثلاثى يستدعى وجود ثلاثة عناصر

مرتبطة فيما بينها : ماثول وموضوع ومؤول، وهذا هو الشرط الأولى للحديث عن تجربة فكرية (تجربة إدراكية) .

إن نمط البناء هذا هو تأكيد للطابع المركب للفعل الإدراكى الذى يقود الذات المدركة إلى التخلص من العالم الخارجي عبر استيعابه على أنه قوانين؛ أى تمثله بوصفه سلسلة من النماذج المؤدية إلى استحضار التجربة عبر وجهها المجرد. وبعبارة أخرى، فإن المؤول يقوم – من خلال موقعه بوصفه أداة للتوسط الإلزامي– بخلق حالة إدراك تسمح للذات بالانفلات من ربقة كل الإرغامات التى يفرضها الزمان والمكان عبر الامتلاك الرمزى للكون (أو الامتلاك الفكرى للكون كما كان يقول كاسيرير) . فلقد:

> استطاع الإنسان، من خلال الرمز وداخله، أن ينظم تجربته فى انفصال عن العالم. وهذا ما جنّبه التيه فى اللحظة، وحماه من الانغماس فى مباشرية الـ«هنا» والـ «الآن» داخل عالم بلا أفق ولا ماض ولا مستقبل. فكما أن الأداة (outil) هى انفصال عن الموضوع، فإن الرمز هو انفصال عن الواقع[16].

وليست الدلالة وطرق إنتاجها وسبل تداولها سوى حصيلة حركة «ترميزية» قادت الإنسان إلى التخلص من عبء الأشياء والتجارب والزمان والفضاء.

٣ – المؤول ومستويات الدلالة :

إن الطبيعة التركيبية الخاصة بالفعل الإدراكى، تمتد لتشمل فى مرحلة ثانية مستويات إنتاج الدلالة وتداولها. وإنتاج الدلالة، باعتباره نشاطاً رمزياً فى المقام الأول، لا ينفصل عن السبل الخاصة فى تنظيم «أشياء الكون ووقائعه» وتوزيعها على خانات وأقسام. فإذا كانت الأشياء لا تدرك إلا باعتبار موقعها ضمن «قسم خاص» نطلق عليه أحياناً «النسق» وأحياناً أخرى «النموذج»، فإن الدلالة المرتبطة بهذه الأشياء (إنها فى واقع الأمر السبيل الوحيد لإدراكها)، لا تستقيم إلا من خلال تحديد موقع هذا الشئ أو ذاك ضمن هذا النسق أو ذاك. وكما أشرنا إلى ذلك سابقاً، فإن العلامة هى الوسيلة الأساس (وربما الوحيدة) فى إعداد الموضوعات وتنظيمها والقذف بها إلى ساحة التداول. إن هذا التداول يكشف عن المظاهر المتنوعة للشئ ولأنماط وجوده. وإذا كان تغيير موقع الشئ من نسق إلى آخر، يؤدى حتماً إلى تغيير فى دلالته، فهذا معناه أن الدلالة ليست معطى جاهزاً بل هى سيرورة، وليست كلاً بل مستويات.

من هنا، إذا كانت الواقعة (كيفما كانت طبيعتها) تحتفظ فى جميع السياقات بنواة معنوية قارة، فإنها معرضة دائماً لاستعمالات متنوعة تغنى هذه النواة وتتجاوزها فى آن : إن «مدخل الكلمة» و«معنى الواقعة الاجتماعية» و«معنى الشئ» ، كلها عناصر تشكل أنوية قارة تنسج منها وعبرها مجمل الدلالات المرافقة لعملية تغيير السياقات. إن هذه المداخل تشكل ما يشبه الجذر المشترك لمجموع الدلالات التى يمكن أن تمنح لواقعة ما، بل يمكننا القول إن التواصل البيذنسانى مرهون بوجود هذه الأنوية التى تعد تعميما لتجربة إنسانية قارة.

ويبدو أنه لا يمكن فهم مجمل التصنيفات[17] التى يقدمها بورس لفعل التأويل إلا من هذه الزاوية. فرغم الحضور المكثف للطابع المنطقى المرافق لهذه التصنيفات، فإن ما يجب الانتباه إليه، بل التركيز عليه، هو وجود سيرورة تأويلية تتحرك ضمن مسير يحدد لها منطلقاتها، كما يحدد لها إرغاماتها وقوانينها. ومن نافلة القول، إن كل الحقول تنتظم فى سيرورات دلالية خاصة ووفق أنماط محددة فى التجلى. وهكذا، يمكن الحديث عن تقسيم عام يخترق السيرورة التأويلية ويحددها فى أشكال ثلاثة، وكل شكل من هذه الأشكال محكوم بوظيفة معينة داخل عملية إنتاج الدلالة.

وعلى هذا الأساس، فإن ذاك « المعطى الصريح داخل العلامة، المنفصل عن أى سياق وكذا عن شروط التعبير عنه»[18] هو زاوية نظر تلتقط ما توفره العلامة فى بعدها المباشر، أى كما تبدو وكما يدركها المتلقى دونما اعتماد على شئ آخر غير عناصرها الذاتية. إن التقاط هذه المعرفة، بهذه الروح، هو ما يسميه بورس بالمؤول المباشر، أى:

> ما يتم الكشف عنه من خلال إدراك العلامة ذاتها، ما نسميه عادة بمعنى العلامة (...) إنه يتحدد باعتباره ممثلاً ومعبراً عنه داخل العلامة »[19].

إننا أمام حالة أولية للإدراك تتمثل في إنتاج دلالة لا تتجاوز حدود تعيين تجربة ما كما تقدمها العلامة من خلال مظهرها المباشر. إن حدود هذه الدلالة هي وصف هذه التجربة بالاعتماد فقط على العناصر الأولية التي تشتمل عليها العلامة دونما اعتماد على شئ آخر. « فما تحيل عليه العلامة في بدايتها هو الإحساس بأن هذه العلامة تنتج وقعا معيناً. فهناك دائماً إحساس نؤوله باعتباره دليلاً على أننا قد فهمنا ما تدل عليه هذه العلامة »[٢٠]. إن الأمر يتعلق بوقع فقط، أو بإحساس ما يشير إلى أن الذي يتلقى العلامة قد فهم ما تود العلامة قوله. فما هذا المضمون الذي ينظر إليه كإحساس فقط ؟ وماذا نعني بالإحساس ثانياً؟». إن المؤول المباشر لا يقترح، في واقع الأمر، أية معرفة، إلا أنه يقوم بإدراج الماثول ضمن حركة تأويلية »[٢١]، إنها طريقة أخرى للقول بأن هذا المؤول يشكل لحظة بدئية داخل سيرورة لا نرى منها سوى بدايتها، أما نهايتها فموكولة إلى الشخص الذي يقوم بالتأويل. وبعبارة أخرى، فإن ما نعنيه من خلال هذا التمثيل هو مستوى دلالي أول مرتبط بحركة تأويلية يتحدد مضمونها من خلال مجمل المسيرات التأويلية التي يعلن عن ولادتها.

وبما أن التأويل هو دائماً زحزحة للعلاقات، وتغيير للمواقع، وإعادة لترتيب عناصر العلامات، فإن ما يضمن سلامة التأويل ودوامه واستمراره في إنتاج الدلالات المتنوعة؛ هو وجود هذا الحد الأدنى المعنوي المرتبط بتجربة حياتية لا تتجاوز حدود الاستجابة للبعد النفعي فيها. من هنا، كان النظر إلى المؤول المباشر باعتباره قراءة أولية في معطيات ظاهرة في أفق فتح آفاق متنوعة أمام مستوى آخر من مستويات التدليل. ولأن المؤول هو «علامة موازية أو أكثر تطورا» من الأولى، فإنه في ضمانه للإحالة من ماثول إلى موضوع، يؤكد هشاشتها، فتصور البحث من جديد عن إحالة أخرى أمر وارد في كل لحظة ومع كل سياق (مع أي فعل تأويلي). ذلك أن الإحالة تخضع لتراتبية ولا يشكل المؤول المباشر داخلها سوى إمكان ضمن إمكانات أخرى.

ولأن كل واقعة، سواء تعلق الأمر بـ «الكلمة» أو بـ«الشئ» أو بـ «طقس من الطقوس الاجتماعية»، تستدعي دائما، لكي تدرك، السيرورة التاريخية التي نشأت في أحضانها، وتحولت عبرها إلى ذاكرة للفعل الإنساني، فإن الجنوح إلى تجاوز ما هو معطى بشكل مباشر داخل العلامة والبحث عن معان ثانية أمر طبيعي، ويستجيب للطابع المتنوع للحاجات التي تنتجها الممارسة الإنسانية. وعلى هذا الأساس، نعثر في تصور بورس على نوع ثان من المؤولات قد يستجيب لهذه الحاجات، يطلق عليه بورس المؤول الديناميكي. وهذا المؤول مرتبط في الوجود بالمؤول الأول، إلا أنه يختلف عنه من حيث الطبيعة (فهو متجدد باستمرار) ومن حيث الاشتغال (فهو قراءة في السياق الذي يوجد خارج العلامة؛ أي مجمل المضامين الثقافية التي تشير إليها العلامة). وبعبارة أخرى، إنه العنصر الذي يدل على أن معنى العلامة ليس استجابة لحاجة أولية ومباشرة، بل هو نقش في ذاكرة غير مرئية من خلال الفعل التمثيلي الأول. وهكذا، فإن بورس يرى فيه «الأثر الذي تنتجه العلامة فعلياً في الذهن» أو « هو كل تأويل يعطيه الذهن فعليا للعلامة »[٢٢].

وإذا تغاضينا – في هذا التعريف – عن تحديد رد فعل المتلقي للعلامة، فإن المؤول الديناميكي يحيلنا على حركية التأويل المتولدة عن قراءة متجاوزة للمعطى المباشرللعلامة. إنه تحديد لسلسلة من المسيرات التأويلية التي تعد أصل السميوزيس وطبيعتها الفعلية. والسميوزيس، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، هي حركة تأويلية غير محددة بأي أفق وغير محكومة بأية غاية. إنها سلسلة الإحالات المتولدة عن حركة تمثيل أولي ومنتشرة في كل الآفاق. وعلى هذا الأساس، فإن ما يطلق العنان لهذه الحركة وما يمدها بعناصر التأويل هو هذا المؤول الذي يغرف عناصر تأويله من مصادر متعددة : الثقافي والإيديولوجي والخرافي والأسطوري والديني، وكل ما يمكن أن يسهم في إغناء التأويل وتنويعه. ومن خلال هذا، فإنه يدرج السميوزيس – وتلك وظيفته– ضمن دائرة اللامتناهي، أي ضمن دائرة تأويلية يفترض بورس أنها غير محكومة بنهاية أو غاية بعينها.

« إلا أنها تعد في الممارسة سيرورة محدودة ونهائية. إنها تقع تحت طائلة العادة التي نملكها في إسناد هذه الدلالة إلى

تلك العلامة داخل سياق مألوف لدينا »[٢٣]. إنها كذلك؛ لأن أى تدليل إنما يقوم انطلاقاً من سياق خاص يحدد للدلالات حجمها ومصادرها وامتداداتها. وفى كل الأحوال، فإن السياق ليس سوى محاولة لعزل واقعة ما ، وإدراجها ضمن منطق خاص للتدليل. وهذا معناه تخليص الواقعة من كل ما لا يستقيم داخل هذا السياق. والخلاصة:

إذا كانت سلسلة التأويلات غير محدودة كما بين ذلك بورس، فإن الكون الخطابى يتدخل من أجل تحديد حجم الموسوعة[٢٤].

إن القوة «المدمرة» التى يطلق عنانها المؤول الديناميكى (من حيث إنه مرتبط بمعرفة واسعة)، لا يمكن أن تتوقف من تلقاء نفسها، ولا يوجد داخل هذا المؤول ما يوحى بإمكان التوقف عند دلالة بعينها. إن إيقاف هذه الحركة لا يتم إلا من خلال الاستعانة بمنطق آخر للتدليل، أو إن شئنا القول، إرساء دعائم سياق خاص يستدعى الانتقاء والحذف والتحجيم. وتلك هى مهمة المؤول النهائى كما يرى ذلك بورس. فهو« الوقع الذى تولده العلامة فى الذهن بعد تطور كاف للفكر »[٢٥]. فما كان يبدو لامحدوداً يتحول من خلال المؤول النهائى إلى حركة محكومة بقوانين محددة تجعل كل إحالة مندرجة ضمن منطق خاص للإحالة. فداخل سيرورة تأويلية معينة يجنح الفعل التأويلى إلى تثبيت هذه السيرورة داخل نقطة معينة يمكن النظر إليها باعتبارها أفقاً نهائياً داخل مسير تأويلى ما يقود من تحديد معطيات دلالية أولية (مؤول مباشر)، إلى إثارة سلسلة من الدلالات المتنوعة (مؤول ديناميكى)، ليصل فى نهاية الأمر إلى تحديد نقطة إرساء دلالية (مؤول نهائى). ويعد هذا الأفق شكلا نهائياً ستستقر عليه هذه السيرورة. إن الأمر يتعلق بما يسميه بورس بالعادة، « فالعادة تجمد مؤقتاً الإحالة اللامتناهية من علامة إلى علامة أخرى لكى يتسنى للمتكلمين الاتفاق على واقع سياق إبلاغى معين، إن العادة تشلّ السيرورة السميائية، فهى عالم الأفكار الجاهزة . ولكن العادة هى وليدة علامات سابقة، ولهذا فإن «العلامات هى التى تؤدى إلى تدعيم أو تغيير العادات»[٢٦].

ولعل هذا ما لا يجعل من «النهائية» مضموناً زمنياً يتحدد داخله المؤول النهائى باعتباره مصدراً لإنتاج دلالات لا سلطة للزمان عليها. إن «النهائية»، هنا، تتعلق ببداية ونهاية مسير تدليلى ما، وما يبدو نهاية منطقية لمسير، سيتحول إلى نقطة بدئية داخل مسير آخر. إنه الرغبة الدفينة واللاشعورية التى تستشعرها الذات المؤولة فى الوصول إلى دلالة بعينها انطلاقاً من سيرورة تدليلية بعينها. أو هو محاولة الذات لخلق محميات دلالية تريحها من عبء اللامحدود واللاقارّ من خلال الرسو على موقف دلالى بعينه.

وربما سيكون من السهل جداً القول بأن الغاية من وجود مؤول من هذا النوع هى تحديد معنس من حيث هو خلاصة لجهود تدليلى، أى استقرار مائول علس موضوع. إلا أن الأمر أعقد بكثير من ذلك. فهذه السيرورة هى سيرورة افتراضية أملتها غايات منهجية فحسب. فالتدليل ومراحله وخاناته ليس شيئاً شفافاً يمكن الإمساك به بسهولة. إنه مركب ومتنوع ومتعدد التجليات، وليس من السهل الفصل داخله بين نقطة بدئية وأخرى نهائية وثالثة تتوسطهما. فهو - إلى جانب استناده إلى العناصر الأساسية التى توفرها العلامة بوصفها مادة للتأويل يفترض ذاتاً خاصة تقوم بإنجازه، وهذا يعنى استحضار مخزون ثقافى آخر تأتى به هذه الذات فى أفق تحقيق تأويلها الخاص.

ولقد حاول جيرار دولودال[٢٧]، انطلاقاً من نصوص بورس نفسها، أن يصنف مجمل الدلالات الناتجة عن توقف السيرورة التى يكشف عنها المؤول الديناميكى، انطلاقاً من قواعد منطقية تلخص عملية برهانية خاصة. إن بورس يدرج فعل هذا المؤول أولاً ضمن عادات عامة مرتبطة بالسلوك الاجتماعى؛ أى مرتبطة بكل ما يخص الأحكام الاجتماعية القيمية. وهذا أمر فى غاية البساطة، فالممارسة الإنسانية تنتج أشكالاً سلوكية عامة وقارة تحتكم إليها وتقيس عليها نسخها المتحققة. وهذه الأشكال هى ذاتها نتاج سيرورة سميائية سابقة اقتضت الحاجة الحياتية (والدلالية) إدراجها ضمن القوالب التى تشكل غطاء لكل ممارسة فردية خاصة. وفى هذه الحالة ينظر بورس إلى هذا المؤول باعتباره «افتراضا» (abduction)؛ ذلك أن الافتراض - فى الجهاز المفهومى

الذى يقترحه بورس – لا ينتج معرفة مع مستلزماتها الدلالية. «إنه منهجية للخروج بتكهن عام دون وجود ضمانة موضوعية على أنه سيصدق على حالة خاصة أو حالة اعتيادية. إن ما يبرر هذا التكهن هو أنه يشكل الأمل الوحيد فى تنظيم سلوكنا المستقبلى تنظيماً عقلانياً»[٢٨]. إن مهمته هى أن يقوم فقط بقياس حالة غير معروفة على ما تعرفه الذات المؤولة بشكل سابق. فـ:

السيرورة الافتراضية تقتضى التعامل مع التجربة التى أواجهها انطلاقاً من معرفة سابقة، ويتعلق الأمر بالتطبيق الميكانيكى لحالة خاصة على مقولة سابقة[٢٩].

إنها قواعد برهانية مستترة نحتكم إليها كل يوم، ونستند إليها من أجل تفسير وقراءة مجمل ما يعود إلى التجربة العادية. وبعبارة أخرى، فإن الأمر يتعلق بطريقة خاصة فى تنظيم مجمل المعارف التى تعود إلى حقل سلوكى معين. فتعرف التجربة الجديدة يقتضى إلماماً بعناصر النسق الذى تنتج داخله هذه التجربة. و« يجب أن تكون هذه التجربة الجديدة قادرة على إنتاج مقولات جديدة ستعمل استقبالا على إغناء المقولات السابقة عنها»[٣٠].

ومن جهة ثانية، فإن هذا المؤول قد يحدد نشاطاً معرفياً من طبيعة أخرى. والأمر يخص ما يسميه بورس بـ «العادة المخصوصة». وهى عادة لا تهم سوى قطاع معرفى بعينه يتميز بدقته المعرفية وبإمكان خضوعه للمراقبة العلمية. وهكذا يرى بورس أن المؤول النهائى فى هذه الحالة يعين طريقه فى الكشف عن حكم عام من خلال حالة خاصة. وتلك عادة الخبير الفنى الذى يقوم برد لوحة مجهولة إلى فنان بعينه، ومدرسة فنية بعينها أيضاً...؛ وهى أيضا عادة عالم الحفريات الذى يقوم بتحديد تاريخ حجر ما استناداً إلى المعرفة التى يملكها عن تعدد العصور الجيولوجية مثلا. ويدرج هذا المؤول ضمن الأحكام القياسية (induction). والقياس فى لغة بورس هو:

طريقة خاصة فى بلورة رموز قضوية (dicisignes) خاصة بقضية محددة. ولا يستند المؤول، عبر طريقة الحكم هاته، إلى مقدمات صحيحة، فهذه الطريقة تصل إلى نتائجها الصحيحة فى جل الحالات وعلى مدى بعيد. إنها تشير إلى أنه إذا تم الحفاظ على هذا النهج ، فإنه سينتج استقبالاً الحقيقة، أو ما يقرب منها فيما يخص مجمل القضايا[٣١].

وبعبارة أخرى، فإن الأمر يتعلق بالوصول إلى قاعدة عامة انطلاقاً من حالة خاصة. وتلك هى العادة المخصوصة التى تصنف معلومة جديدة ضمن معرفة عامة. ويشكل هذا الحكم – داخل هذه النهائية – حركة ثانية داخل السيرورات التى يطلق عنانها فعل التأويل الناتج عن دخول المؤول الديناميكى ساحة التأويل.

ونصل فى نهاية هذه الفقرة إلى تحديد سيرورة ثالثة تقود هذه المرة ـ عبر نمط إحالاتها– إلى أحكام ذات طبيعة استنباطية. ويوصف المؤول فى هذه الحالة بـ «الاستنباطى» لأنه يستند – من أجل تحديد الدلالات الخاصة بمسير ما – إلى معرفة عامة منفصلة عن الفعل المباشر (النسخ الخاصة للفعل). ويصف بورس هذه العلاقة بقوله:

إن الاستنباط حجة يتحدد المؤول داخلها من خلال انتمائه إلى قسم عام من الحجج الممكنة والمشابهة. وهذه الحجج هى من العمومية لدرجة أن كل المقدمات الصحيحة داخلها ستؤدى، عبر التجربة، إلى نتائج صحيحة[٣٢].

ولعل هذه العمومية هى التى تجعل من هذا المؤول نسقياً وخارج أى سياق. فهو كذلك لأن المعرفة التى يستند إليها فى عملية تأويله معرفة عامة وتخص القضايا الكبرى التى تشكل مقدمات برهانية لتحديد الحالات الدلالية الخاصة، أى تلك التى تنتجها سياقات بعينها.

إن ما يمكن استنتاجه من هذه التصنيفات وغيرها هو أن المؤول النهائى ليس آلة لإنتاج الدلالات والمعانى، كما أنه ليس صياغة نهائية لدلالات بعينها تعد إثباتاً لمعرفة قارة. إنه على العكس من ذلك، ورغم مظهره الانغلاقى، يشير إلى أن الدلالات متعددة تعدد السياقات التأويلية، وأن التعدد لا يوجد فى الواقعة، إن كل تعدد إنما يعود إلى الذات التى تقوم بالتأويل.

وبطبيعة الحال، فإن هناك الكثير من التقسيمات والتصنيفات الفرعية المتولدة عن هذه الآلة التأويلية، لكننا لم نشأ إيرادها لاقتناعنا العميق بأن كل نظرية تولد محملة بالكثير من التمييزات الدقيقة التي تحددها في جزئياتها الصغيرة، ولكنها كلما تقدمت في الزمن تخلصت من الكثير من عناصرها في أفق خلق صيغة معرفية قادرة على استيعاب ما توفره الوقائع الجديدة التي تحتاج إلى تغيير في الرؤية من أجل خلق حوار وتواصل بين نظريات أخرى.

ولم نفعل ذلك، من جهة ثانية، لأن مقالنا محكوم بغاية معرفية نطمح من ورائها إلى خلق تواصل بين ما يقدمه بورس من تصور نظري مغرق في التجريد والعمومية، والممارسة النصية التي تقتضي الحذف والتعديل والتحوير. وهذا ممكن من خلال إدراج ما يقدمه بورس ضمن تصورات عرفت بانشغالها الكبير بقضايا المعنى، كالسميائيات السردية وما تفرع عنها. فالمنهج ليس أدوات ومفاهيم معزولة ومفصولة عن بعضها وبعض، إن المنهج - من خلال هذه الأدوات والمفاهيم - هو في المقام الأول تساؤل حول المعنى وتساؤل حول طرق إنتاجه، وكل « مفهوم مرتبط بقضية، بل بقضايا، ودونها لن يكون له أي معنى»(٣٣).

٤ - الممكنات الدلالية وسيرورة التأويل.

إن ما انتهينا إليه في الفقرة السابقة - وماقلناه عن نهائية التأويل - هو ما يدفعنا الآن إلى طرح تساؤل محرج : من أين تأتي هذه القوة المنطقية الأصيلة التي ينبثق منها التصنيف الدلالي النهائي المشار إليه ؟ وبعبارة أخرى، هل نحن أمام مستوى سميائي خاص يكشف فيه المنتوج السلوكي المنبعث من الممارسة الإنسانية في أفق تحولها إلى قوة ضابطة لكل الأوجه المحسوسة؟ ستقودنا هذه الأسئلة الآن إلى تحديد زاوية نظر أخرى يمكن أن يتحول عبرها المؤول النهائي إلى سند رئيس لتحديد أشكال التحقق المنبثقة عن أصل مجرد. فكل ما هو متحقق يمتلك بهذا الشكل أو ذاك، أو في هذا الأفق أو ذاك، سقفاً فوقياً يبرره ويفسره ويضمن تداوله ومعقوليته. إن هذه الخاصية تصدق على جميع الوقائع دون استثناء. فالسلوك الإنساني مصنوع من سلسلة من الأفعال البسيطة التي تتحول مع الزمن إلى أشكال سلوكية عامة هي ما نطلق عليه العادة أحيانا، وهو ما ندرجه ضمن القيم أحياناً أخرى.

ويجب ألا يؤول هذا الكلام على أنه نفي لمرجعية مادية للفعل، والاستعاضة عنها بسقف مضموني تمدنا به قوة توجد خارج الممارسة الإنسانية. إن الحديث عن تنظيم مجرد للقيم هو صيغة أخرى للقول بأن القانون ينبثق من الواقعة الخاصة، والقانون (الفكر أو الضرورة في لغة بورس) هو صيغة أخرى للقول إن الواقعة تطمح، باستمرار، إلى امتلاك وجود استقبالي دائم. فمقولة الشر مثلاً، باعتبارها قيمة دلالية، ليست مرتبطة في وجودها المجرد بأي سياق، إنها هنا لكي تشير إلى أن مجمل الأفعال الدالة على شئ يمكن أن يؤول باعتباره إساءة للآخر يجب أن تصنف ضمن خانة الشر. وبناء عليه، فإن مقولة «الشر» تشتمل على مجمل إمكانات التحقق، أي تقوم بتحديد مجمل الأوجه التي يتجسد من خلالها كل ما يمكن أن يدل على الشر في سياق خاص. إنها «متصل» (continuum) غير دال من خلال خصائصه الذاتية. ولتكون لها قدرة التدليل لابد من ردّها إلى ما يكونها، ولحظتها تتحول عناصرها الداخلية إلى مسيرات دلالية.

يمكن القول، إذن، إننا أمام مستويين يصنف ويؤول ضمنهما الفعل الإنساني : مستوى خارج -سميائي ويتضمن مجمل التصنيفات القيمية المجردة والقارّة. إن هذه القيم توجد خارج الممارسة السميائية؛ لأنها انفصلت عن الفعل الخاص، وهو ما يحدد هويتها المتميزة. ومن جهة أخرى، هناك ما ينتمي إلى السميائي بحصر المعنى، ويعين هذا المستوى كل ما يدرك من حيث هو تحقق محسوس ضمن سياق خاص. إن التفاعل بين المستويين هو ما يضمن استمرارية الحياة ومعقوليتها. فدون سقف مجرد لا يمكن تصور فعل خاص، كما أن كل فعل خاص لا بد وأن يصنف - عاجلاً أو آجلاً- ضمن خانة تبرر وجوده واستمراره.

ويمكن صياغة هذا الإشكال بطريقة أخرى. لنفترض أننا أمام «عادة» معينة كما تبدو من خلال السلوك الفردي أو الجماعي. فما وضع هذه العادة وما مضمونها؟ إن الحس السليم يدلنا على أن كل عادة هي في الأصل فعل صادر عن شخص ما في زمن ما وفضاء ما. ولأن هذا الفعل قد

يتكرر مرات عديدة، فإنه قابل لأن يتحول -عندما يتخلص من العناصر التى تشده إلى خصوصية غير مميزة- إلى شكل عام تراقب عبره الأفعال المشابهة. إن هذا الأمر يثير ثلاث ملاحظات على الأقل :

- أولاً يجب التعامل مع كل عادة باعتبارها سلوكا بمضمون زمنى حولته الممارسة الإنسانية إلى صيغة مجردة. إن التخلص من الزمنية عبر التجريد لا يكون إلا بهدف التحكم فى كل المضامين الزمنية.

- ثانياً إن هذه الصيغة المجردة، بحكم ارتباطها الدائم بالسلوك الخاص، تغتنى وتتطور وقد تولد صيغاً جديدة تبنى على أنقاض الصيغ القديمة.

- وثالثاً، وهذا هو الأهم، فإن كل الأشكال التى استقرت عليها الممارسة الإنسانية فى مرحلة تاريخية ما، تتضمن بالضرورة رؤية الإنسان للعالم وطبيعة علاقته بالأشياء، وكذا طريقته فى التقطيع المفهومى الذى ينقل العالم الخارجى إلى ميدان الفكر.

وفى هذه الحالات، فإن الفعل الخاص هو المدخل الأساس لتحديد المضامين المجردة ورسم حجم تطورها. فهو، بحكم ارتباطه بالممارسة الإنسانية وبوجهها المرئى بالتحديد، يعد وحده العنصر القابل للوصف والتحديد والتحليل.

إن هذا المستوى السميائى السابق على التجلى الخاص للفعل (وعن النص أيضا)، هو نقطة الارتكاز الرئيسية نحو فهم كنه المؤول النهائى وطريقة عمله وفق موقعه الجديد. إنه هنا لا يعين «معنى»، أى جوهرا معنوياً مجرداً ومستقل الوجود، إنه يشير فقط إلى إجراء يتم عبره الحصول على قيمة دلالية لا تفهم ولا تدرك إلا باعتبارها خلاصة لهذا الإجراء، وستختفى حتماً باختفائه. فما يكّون المؤول النهائى ليس مادة بل علاقات، وهو ليس وجوداً ساكناً بل إجراء. فالمادة المضمونية ليست قدراً، إنها موجودة فى حدود أن هناك إجراء يعمل على إغنائها، وهى موجودة أيضاً فى حدود أنها تقوم بتغذية الأشكال المتحققة فى وقائع خاصة. من هنا، فإن هذا المضمون الدلالى الأولى هو مصدر الأشكال الدلالية التى تحتضنها السياقات الخاصة.

إن ما ينظم التجربة الإنسانية فى كليتها هو نفسه ما يحكم بزوغ الدلالة. فإذا كانت الدلالة لا تعبأ بمادة تجليها (جريماس)- فالمعانى لا تستأذن أى شئ لكى تولد وتمارس نشاطها- فهذا معناه أن التجربة الإنسانية كلية وتحتاج، لكى تكشف عن نفسها، إلى مواد تعبيرية بالغة التنوع. وعلى هذا الأساس التقط بورس مفهوم المؤول باعتباره الأداة التى توصل بين مجموع الصيغ التعبيرية. فالتعيين ليس حالة نهائية، إنه تثبيت لسيرورة فى واقعة، هى نفسها ستؤول باعتبارها نقطة بدئية لسيرورة جديدة. ولعل هذا ما دفع روبير مارتى (R. Marty) إلى الاعتقاد بأن مفهوم «حقل المؤولات» شبيه بمفهوم «السنن الثقافى»، غير أنهما مختلفان. فالأول أكثر شمولية وأشد جدلية من حيث إنه «كونى محسوس» (un universel concret) فى حين يتميز الثانى بأنه كونى مجرد (un universel abstrait)؛ أى مفصول عن لحظات تشكله[٣٤].

إن سلسلة التحديدات هذه تضعنا مباشرة فى قلب إشكال تناول المعنى والإمساك به وتحديد سبل تجسده فى وحدات سياقية؛ تجعل منه كياناً قادراً على التدليل»[٣٥]. فما يتم تكثيفه عبر الفعل الخاص هو نفسه الذى يتحول إلى مادة؛ أى إلى كون قيمى، يغذى السلوك الخاص، وكل قيمة ليست سوى حكم خاص بالفعل المتحقق. من هنا، فإن التدليل لا يوجد خارج الفعل وخارج مداراته، إنه هو التدليل؛ وتصور مسير تدليلى يحتاج إلى تحويل ما يمثل على أنه علاقات لازمنية وغير موجهة، إلى عمليات تسّرب السياق شرطاً أساسياً للإمساك بالدلالة. وتلك هى القاعدة الأساسية التى انطلق منها جريماس لتحويل عالم المعنى إلى سيرورة إنتاجية دائمة التحول : أصلها معلق فى أشكال مجردة (البنية الدلالية الأولية)[٣٦]، ووجهها المحسوس يتحقق فى سيرورات عبر نصوص بجميع الأحجام والأشكال والأنواع. فمن قلب المجرد الساكن ينبعث المتحرك الفعلى، ولن يقود المتحرك الفعلى إلا إلى إعادة صياغة المضامين وتنويعها وفق مستجدات الممارسة الإنسانية. إن سلسلة الإحالات كما يتصورها بورس تجد - هنا - صداها ومردوديتها.

وبما أن الوقائع الخاصة (الوقائع اللسانية وغيرها) هي سبيلنا الوحيد لتعرف المضامين القيمية المجردة، فإن تحقق هذه الوقائع لا يمكن أن يكون إلا جزئياً. فالسيرورة التدليلية المنبثقة من هذه الواقعة تعد اقتطاعاً لجزئية دلالية معينة وإدراجها ضمن مسير تأويلي يضمن لها الاستقلالية في الوجود المعنوي، ويضمن لها، في آن، ارتباطها مع أصلها المولد، أي علاقتها بالوحدة التي تحتضنها. ذلك أن تنظيم المعنى عبر أشكال خطابية متنوعة يفترض التحول من التصور الاستبدالي للوحدات إلى وجهها التوزيعي. وبناء على هذا، إذا كانت الكلمة هي بالتحديد سلسلة من الممكنات الدلالية، (كل كلمة تشتمل على معانٍ متعددة) فإن اندراجها ضمن خطاب خاص يقلص من هذه الممكنات عبر تحديد سقف دلالي موحد للخطاب وتناظراته. والخلاصة أن كل وحدة من الوحدات التعبيرية تحتضن داخلها سلسلة من القيم المودعة في مؤولات تقوم بتنظيمها. إنها وحدات مضمونية لا تتحقق إلا عبر مسير دلالي خاص، وكل مسير قد يولد آخر فرعياً وهكذا دواليك؛ ذلك أن كل إمكان دلالي هو في واقع الأمر استعمال خاص للكلمة.

ذلك هو الأساس الذي انطلقت منه مدرسة باريس السميائية في تصورها للدلالة والسردية وأشكال تجليهما. وهو الأساس الذي عابه بول ريكور(P . Ricoeur) ولم يستسغه أيضاً. فلا يمكن، في رأيه، الحديث عن مستوى سميائي سابق على التجلي اللساني. صحيح قد يكون بالإمكان أن نقرأ الأول انطلاقاً من الثاني، إلا أننا لا يمكن أن نتحدث عن مستوى سميائي سابق في الوجود على التجلي اللساني(٣٧) . وستسعفنا في هذه الحالة مقولة المؤول النهائي لتجاوز هذا التعارض الذي يقيمه ريكور بين المستويين. فالأمر، انطلاقا من مقولة المؤول، لا يتعلق بأسبقية هذا المستوى على ذاك، بل يعود إلى سيرورة من طبيعة واحدة وبنتائج مختلفة. ففي البداية تولّد السيرورة أشكالاً عامة تعد تكثيفاً تجريدياً للفعل الخاص. وفي الحالة الثانية، فإن إدراك المعنى وشروط إنتاجه وتداوله يمر عبر الممارسة الدلالية بوجهها اللساني في حالة النصوص، وبوجهها الفعلي في حالة اللغات غير اللسانية. فكل تأويل يستند في إنجازه إلى تحديد موقع العنصر الموضوع للتأويل ضمن خانة سابقة. وهذا ما يفسر توزيع بورس للممارسة الإنسانية على مستويين: أحدهما سميائي والثاني خارج- سميائي، الأول يرصد الفعل ضمن لحظة التحقق الخاصة، والثاني يكشفه ويمنحه وجهاً مجرداً.

الهوامش:

١ - Benveniste (Emile) : **Problèmes de liguistique générale II** , éd Gallimard 1974, p. 45

٢ - للمزيد من الاطلاع على نظرية المقولات يمكن للقارئ العودة إلى :

Peirce : **Ecrits sur le signe**

Deledalle (G) : **Théorie et pratique du signe**

Carontini (Enrico) : **Action du signe**

- سعيد بنجراد : سميائيات بورس ، مجلة **علامات** ، العدد الأول ، ١٩٩٤.

- حنون مبارك : **دروس في السميائيات**، توبقال ، ١٩٨٧.

٣ - فكرة لروبير مارتي توردها جوبل ريتوري في **Langages n 58**، ص٣٤، وهو عدد خاص بسميائيات بورس، انظر:

R Marty : "La Théorie des interprétants", **in Langages n 58**

٤ - رغم أن بورس يستعمل عبارة العلامة أو المأول فإن هناك فرقا واضحا بينهما. « فالعلامة هي الشيء المعطى كما هو، بينما يعين المأول الشيء /علامة منظورا إليه داخل التحليل الثلاثي بوصفه عنصراً داخل سيرورة التأويل »، انظر : Nicole Everart- Desmedt : **Le processus interprétatif: introduction à la sémiotique de C S .Peirce**, ed. Mardaga Editeur p. 39

٥ - Peirce : **Ecrits sur le signe** p .121

٦- نفسه، ص ١٢١ : Peirce : **Ecrits sur le signe**

٧ - David Savan : "La mémiosis et son monde" , in **Langages** n 58, p. 71

ولا يتسع المجال هنا لتقديم التوزيع الثلاثى الذى يقدمه بـــورس للعلامة. ونكتفى بالإحالة على التوزيع الثلاثى العام الذى يحكم مجمل التوزيعات الفرعية الأخرى. وهكذا، فإن المائول يتوزع ثلاثياً على الشكل التالى: أولانية الأولانية (علامة نوعية)، وثانيانية الأولانية (علامة مفردة)، وثالثانية الأولانية (علامة قانون)، والموضوع يتوزع بالطريقة نفسها على: أولانية الثانيانية (أيقون)، ثانيانية الثانيانية (أمارة)، ثالثانية الثانيانية (رمز)، ويتوزع المؤول على : أولانية الثالثانية (حملى)، وثانيانية الثالثانية (تصديق) وثالثانية الثالثانية (حجة).

٨ – جيرار دولودال : تنبيه لقراء بورس ، ترجمة عبد العلى اليزمى ، مجلة **علامات**، العدد ٨ ، ص ١١٣.

٩ – Carontini (Enrico), **Action du signe** p. 29.

١٠ – Eco , Umberto,: **Lector in fabula**, Paris ed. Grasset , 1985 p. 36

١١ – Eliseo Veron : "La sémiosis et son monde", in **Langages** n 58 , p. 67 عبارة لبورس وردت فى إحدى المخطوطات ويستشهد بها الكاتب لتوضيح تعريف بورس للواقع.

١٢ – Peirce : Ecrits sur le **signe** p. 123.

١٣ – Theresa Calvet de Magalhaes,: **Signe ou symbole** , ed. Louvain-Laneuve, Madrid , 1981, p. 162

١٤ – Peirce : **Ecrits sur le signe.**

١٥ – Eliseo Veron : "La sémiosis et son monde" , in **Langages** 58 , p. 73.

١٦ – Molino (Jean), "Intrpréter" , **in L'interprétation des textes**, Paris: ed. minuit , 1989 , p 32

١٧ – يشير بورس فى معرض حديثه عن المؤول الديناميكى مثلاً إلى وجود مؤول انفعالى وآخر طاقوى وثالث منطقى Peirce, Ecrits sur le signe p.130. واستناداً إلى سلسلة الشروح التى يقدمها، يمكن القول إن بورس فى هذه اللحظة كـــان ينظر إلى المؤول الديناميكى من زاوية التلقى، أى من زاوية وجود وضعية إبلاغية تستدعى باثاً يلقى كلاما ومتلقيا تصدر عنه ردود أفعال ما. ولعل هذا التصور هو الذى دفع كرانتينى Carontini إلى محاولة تطوير نظرية فى القدرة الإبلاغية انطلاقا من هذا التقسيم الذى يقدمه بورس. انظر:

Carontini (Enrico) : **Action du signe** Bruxelles: Cabay, 1983, II

١٨ – Peirce, **Ecrits sur le signe**, p. 128

١٩ – نفسه، ص ١٨٩.

٢٠ – Peirce, **Ecrits sur le signe,** p. 130

٢١ – Carontini (Enrico), **Action du signe,** p. 30

٢٢ – Peirce, **Ecrits sur le signe**, p. 189

٢٣ – Nicole Everart- Desmedt, **Le processus interprétatif: introduction à la sémiotique de C S Peirce**, ed. Mardaga Editeur, p 42

٢٤ – Eco , Umberto, **Lector in fabula**, ed. Grasset , 1985 , p . 77.

٢٥ – Peirce, **Ecrits sur le signe**, p. 189

٢٦ – Nicole Everart- Desmedt, **Le processus interprétatif: introduction à la sémiotique de C S Peirce** , ed Mardaga Editeur , p .42 -43

٢٧ – Deledalle, Gerard, **Théorie et pratique du signe.**

٢٨ – Peirce, **Ecrits sur le signe**, p. 188

٢٩ – Carontini (Enrico), **Action du signe**, p. 33

٣٠ – نفسه، ص ٣٣.

٣١ – Peirce, **Ecrits sur le signe,** p. 187

٣٢ – Peirce, **Ecrits sur le signe,** p. 186

٣٣ – Gilles Deleuz , Fellix Guattari : **Qu'est ce que la philosophie** , Ed. Minuit , 1991 , p. 22

٣٤ – R. Marty, "La Théorie des interprétants", in **Langages,** n 58 , p. 37

٣٥ – انظر Greimas , **Du sens** , p. 162 حيث يقول: "mettre le sens en état de signifier"

٣٦ – للمزيد من الاطلاع على هذا التصور انظر: – Greimas, **Du sens** وخاصة

- elément d'une grammaire narrative.

- les jeux des contraintes sémiotiques .

٣٧ – Ricoeur , Paul: "La grammaire narrative de Greimas" Actes sémiotiques ,1980 .